L.g.o. 493/1,

G. E. LESSING.

geb. d. 22 Jan. 1729. gest. d. 15 Feb. 1781.

Riedel sc. 09.

Lessings
Geist
aus
seinen Schriften,
oder dessen
Gedanken und Meinungen
zusammengestellt und erläutert
von
Friedrich Schlegel.

Erster Theil.

Neue unveränderte Ausgabe.

Leipzig,
bei J. C. Hinrichs.
1810.

BIBLIOTHECA BAMBERGENSIS
BIBLIOTHECA BAMBERGENSIS

An Fichte.

Der philosophische Geist, worunter ich neben der freien immer weiter strebenden Untersuchung, auch die grade Aufrichtigkeit und Kühnheit des Forschers verstehe, ist an sich selbst unstreitig von unschätzbarem Werthe. Für die Welt aber, für das Ganze, wird er alsdenn erst recht bleibend wirksam und nützlich, wann seine Wirkungen durch das Vorhandenseyn einer streng-wissenschaftlichen Philosophie gesichert und begründet worden. Sonst müssen seine schönsten Resultate sich bald in die allgemeine Masse verlieren, und vergessen werden.

Und dieses ist der Grund, warum ich Ihnen, verehrungswürdiger Freund, vor allen andern den gegenwärtigen Versuch zuschreibe, Lessings Geist und Gedanken, ihrem Gange und ihrer Entstehung gemäß darzustellen; so viel als möglich mit seinen eignen Worten, und nur wo es unentbehrlich schien, mit einigen eignen Erklärungen über die Bedeutung und den Standpunkt des Zusammengestellten begleitet.

Nicht also weil Lessing, wiewohl in ganz andern Verhältnissen und bei Gelegenheit ganz andrer Gegenstände, dennoch nach dem gleichen Ziele gestrebt zu haben scheint wie Sie; Gründlichkeit nämlich, und Freimüthigkeit der Untersuchung in allen Theilen des Wissens zu verbreiten. Nicht weil er Ihnen in diesem Sinne vorgearbeitet hat, nicht weil Sie, wie ich weiß, sein Streben und seine Gesinnung ehren, das Geistvolle in seiner eigenthümlichen Manier mehr als viele andre zu schätzen und zu lieben wissen, richte ich das wenige, was ich in dieser

Vorrede zu sagen habe, zunächst an Sie; sondern deswegen, weil ich dadurch zugleich meine Ueberzeugung an den Tag zu legen, Gelegenheit erhalte, daß solche Miscellen und Fragmente von Philosophie, als Lessing in einer ungünstigen und seichten Epoche der Litteratur seine Laufbahn beginnend, unter dem Druck vieler ungünstigen Umstände arbeitend und nur allzufrühzeitig seiner Nation entrissen, allein zu hinterlassen vermochte, erst dadurch ihren vollen Werth erhalten, wenn in derselben Litteratur auch dasjenige vorhanden ist, was ihnen fehlt, oder was sie nur stillschweigend voraussetzen. Nur da, wo auch die ersten Principien des Wahren, deren Entdeckung oder Wiederherstellung das Zeitalter vorzüglich Ihnen verdankt, in einer streng wissenschaftlichen Methode der Philosophie gelehrt werden, sind auch die freieren Productionen und Resultate des bloß natürlichen philosophischen Geistes an ihrer Stelle.

Für überflüßig aber können diese nie ge-

halten werden, wären auch die Principien des Wissens noch so deutlich dargestellt, die Methode noch so sehr vervollkommnet. Denn das Wissen ist, wie bekannt, nicht ein bloßer Mechanismus, sondern geht nur aus dem eignen freien Denken hervor. Dazu entschließen sich die Menschen nicht leicht, sie müssen dazu gebildet werden; es muß die in Trägheit schlummernde Kraft ihres Geistes auf mancherlei Weise erweckt, gereizt und erregt werden. Ein mühsames und schwieriges Geschäft, was aber, so oft auch der schlechte Erfolg abschrecken mag, dennoch nie aufgegeben werden darf, weil es nothwendig ist; denn was frommte die Fülle des von andern vielleicht ehemals Gedachten, wenn die Kraft des Denkers selbst nicht immer von neuem rege und thätig wird? Auf welchen Wegen allein sie auch jenes sich anzueignen und Vortheil davon zu ziehen vermag. — Wenigstens auf der gegenwärtigen Stufe der geistigen Ausbildung, kann es nicht befremdend und nicht überflüßig

scheinen, wenn der Freund der Philosophie auf alle nur immer ersinnliche Mittel denkt, alle nur irgend mögliche Wege einschlägt, auf denen sich hoffen läßt, dem Geiste der Menschen beizukommen, und sie endlich aus ihrem Schlummer wecken zu können. Freiere Formen sind dazu meistens wirksamer als die ganz strenge Methode, weil diese als schon vorhanden voraussetzt, wozu fast alle erst gebildet werden müssen.

Schwerlich aber sind noch andre deutsche Schriften besser geeignet, diesen Geist des Selbstdenkens zu erregen und zu bilden, als die Lessingschen. Selbst daß er, in einigen Fächern besonders, sich anfangs noch an diesen oder jenen Aberglauben der vergangenen Epoche der deutschen Litteratur anschließt, ist in dieser Rücksicht kein Tadel. Nichts lehrt besser, für uns selbst den rechten Weg zu finden, als wenn wir sehen, wie ein thätig strebender Geist sich allmälig aus den Vorurtheilen herausarbeitet, die er, weil sie bei denen, die er für die bessern

hielt, allgemein gelten, auf Glauben angenommen hatte.

Diese ganz specifische Kraft, das Selbstdenken zu erregen, haben die Lessingschen Schriften und Gedanken nicht durch ihren Inhalt allein, sondern auch durch ihre Form. Und ich gestehe, daß diese und der vortreffliche Styl nicht wenig dazu beigetragen haben, mich zu dieser Arbeit zu bestimmen. Wir haben im Deutschen, obgleich schon einige Werke der Dichtkunst als vollendete auch in der Sprache angeführt werden können, bis jetzt nur äußerst wenig vortrefflich in Prosa geschriebenes. Desto höher soll man dieses wenige halten, und desto vielfacher es zum weitern Anbau der Sprache benutzen.

Es würde mich nicht Wunder nehmen, wenn einige, dem Purismus sehr ergebene in Lessings Styl zu viel ausländische Wörter, oder auch manche aus dem lebhaften Gesprächston des wirklichen Lebens entlehnte Wendung und Phrase nicht edel ge-

nung finden sollten. Dagegen aber ist folgendes zu erinnern.

Der Unterschied der Prosa und der Poesie besteht darin, daß die Poesie darstellen, die Prosa nur mittheilen will. Zwar wie überall, so giebt es auch hier für das Entgegengesetzte einen Punkt, wo die Gränzen sich in einander verlieren. Im Gespräch, im dialogischen Kunstwerke zum Beispiel ist es eigentlich die gegenseitige Gedankenmittheilung der Redenden, welche selbst der Gegenstand der Darstellung ist. — Dargestellt wird das Unbestimmte, weshalb auch jede Darstellung ein Unendliches ist; mittheilen aber läßt sich nur das Bestimmte. Und nicht das Unbestimmte, sondern das Bestimmte ist es, was alle Wissenschaften suchen. In der höchsten aller Wissenschaften aber, die nicht irgend etwas einzelnes Bestimmtes lehren soll, sondern das Bestimmen selbst überhaupt zu bestimmen hat, ist es eben deswegen nicht hinreichend, das Gedachte schon fertig zu geben. Es will

diese Wissenschaft nicht dieses oder jenes Gedachte, sondern das Denken selbst lehren; darum sind ihre Mittheilungen nothwendigerweise auch Darstellungen, denn man kann das Denken nicht lehren, außer durch die That und das Beispiel, indem man vor jemanden denkt, nicht etwas Gedachtes mittheilt, sondern das Denken in seinem Werden und Entstehen ihm darstellt. Eben darum aber kann der Geist dieser Wissenschaft nur in einem Werke der Kunst vollständig deutlich gemacht werden.

Die Gränzen verlieren sich in einander, aber die Gattungen bleiben dennoch ewig geschieden, und aus jenem so einfach scheinenden Unterschiede, daß die Prosa etwas Bestimmtes mittheilen, die Poesie aber das Unbestimmte darstellen will, ließen sich leicht alle übrigen herleiten. Für die Mittheilung bestimmter Gedanken ist ein bestimmtes System von Worten, oder eine Terminologie sehr angemessen, wo die Bedeutungen ganz fixirt sind, wie sonst nur in den todten

Sprachen, daher auch alle Terminologie aus diesen vorzüglich gewählt wird. Jedoch auch die ausländische Sprache nimmt für diesen Zweck in einem gewissen Grade die Natur einer todten an; und wenn gleich der freie, universelle Schriftsteller keinen Grund hat, die Terminologie einer Wissenschaft, eines Systems, ganz und gar zu adoptiren und sich darauf zu beschränken, so würde es doch auch eine zwecklose Production seyn, ein oft vielleicht tiefbedeutendes, kühn treffendes Wort zu verwerfen, weil es irgend einer Terminologie angehört. Besonders wenn, wie das bei Lessing der Fall fast immer ist, der behandelte Gegenstand ohnehin schon einen nicht ganz ununterrichteten Leser voraussetzt. Die Mittheilung muß gesellig seyn; lebendig also, und energisch der Styl, in einem gewissen Sinne der ganze Vortrag dramatisch. Es muß nicht seyn, wie wenn einer für sich allein docirt, sondern wie ein Gespräch; der Leser muß sich überall angesprochen fühlen; der

Gang der Gedanken muß nicht ängstlich Schritt vor Schritt weiter schleichen, sondern mit rascher Kraft immer weiter um sich greifen. Und auch im Einzelnen müssen die Worte und Wendungen, durch ein kühnes Bild, eine treffende Anspielung, durch Witz und Feuer, die Kraft, das Leben des Geistes zugleich verkündigen und erregen.

Lessings Styl besitzt alle diese Eigenschaften in einem ganz eminenten Grade; das wird jeder gern zugeben. Und gewiß tragen die vielen aus der Sprache des wirklichen Lebens aufgenommenen Conversationswendungen nicht wenig dazu bei. Ob in einem einzelnen Falle irgend ein Bild, eine Wendung, nur kühn, oder nicht edel sey, darüber dürfte sich nur im Einzelnen und aus dem Einzelnen nach dem Gefühl des Verständigen entscheiden lassen, allgemeine Regeln hingegen wenig oder nichts fruchten. Sehr selten indessen dürften diese Fälle seyn. Dergleichen Wendungen aus falscher Würde gänzlich vermeiden zu wollen, das würde

gerades Weges zum Kostbaren und Steifen führen, was einige selbst unsrer guten Schriftsteller so unlesbar macht. Ueberhaupt muß in dieser freieren Gattung universeller Schriften manches erlaubt seyn, was es in Werken der Darstellung nicht seyn würde. Die Darstellung bleibt ewigen Gesetzen streng unterworfen; im wirklichen Gespräch nehmen wir es ja auch nicht so genau; wenn es nur interessant ist, was gesagt wird, wenn es nur auf eine geistvolle und angenehme Art gesagt wird, so lassen wir übrigens jedem dabei seine eigene Manier; den objektiven Styl behalten wir uns vor von eigentlichen Kunstwerken zu fordern.

Indessen ist es doch nicht die Sprache und der Witz allein, dieses Colorit der Universalität, was aus der geistvollen Mischung jener dem Anscheine nach heterogenen Bestandtheile hervorgeht; es ist nicht der auch bei ganz trocknen Gegenständen der Untersuchung einverleibte lebendige dramatische, dialektische und dialogische Geist

allein, was Lessings Schriften so genialisch auszeichnet, und ihnen eine so wunderbare Kraft giebt — sondern dieses liegt noch weit mehr in der Form des Ganzen; wenn anders trotz der anscheinenden Formlosigkeit desselben mit Recht Form genannt wird, was den Geist des Ganzen ausdrückt durch eine eigenthümliche Verknüpfungsart des Einzelnen, die diesem unbeschadet auch wohl anders seyn könnte. Die Folge der Gedanken ist es, was über eine prosaische Schrift, besonders der freiern Art im Ganzen entscheidet; und den Grad bestimmt, in welchem sie wirken und eingreifen, anziehen und interessiren kann. Wie vortrefflich zum Beispiel sind mehrere Schriften der alten Philosophen, besonders die Platonischen recht eigentlich dazu eingerichtet, das Selbstdenken zu erregen. Ein Widerspruch gegen ein geltendes Vorurtheil, oder was irgend sonst die angebohrne Trägheit recht kräftig wecken kann, macht den Anfang; denn geht der Faden des Denkens

in stetiger Verknüpfung unmerklich fort, bis der überraschte Zuschauer, nachdem jener Faden mit einemmale abreißt, oder sich in sich selbst auflöste, plötzlich vor einem Ziele sich findet, das er gar nicht erwartet hatte; vor sich eine gränzenlose weite Aussicht, und sieht er zurück auf die zurückgelegte Bahn, auf die deutlich vor ihm liegende Windung des Gesprächs, so wird er inne, daß es nur ein Bruchstück war aus einer unendlichen Laufbahn.

Ganz etwas ähnliches erreicht Lessing, eine ganz ähnliche Wirkung haben seine Schriften auf einem andern Wege, durch Mittel, die wie natürlich, von jenen sehr verschieden sind; der Erfolg aber ist derselbe. Darum hat, was er schrieb, eine so eigne Magie, und darum ist er den vortrefflichsten Schriftstellern beizuzählen; weil er nicht blos im Einzelnen genialische Gedanken hatte, sondern der Gang seines Denkens selbst, genialisch und genieerregend war.

Die Form aber dieses Ganzen kann man so beschreiben. Er geht überall aus von einem gegebenen lebhaften Interesse; seyen es nun geschnittne Steine, oder Schauspiel, oder Freimaurerei, was grade der Zufall an die Tagesordnung gebracht hatte; er wußte schon überall höhere Ideen anzuknüpfen. Dieses Interesse faßt er in seiner größten Lebhaftigkeit auf, und beginnt von da aus zu schaffen, zu wirken und um sich zu greifen. Lebhafte Widerlegung der geltenden Vorurtheile, neue Beispiele, wo von Theorie die Rede ist, speculative Ansichten, wo man nur vom Einzelnen zu hören erwartete, erregen und erhalten überall, das Leben, die Mannichfaltigkeit und das Interesse. Immer tiefer dringt sein Denken ein, immer weiter greift es um sich; fand man schon in seinen ersten Schritten Paradoxie, so tritt er weiterhin mit einer ganz andern kühnern, wirklich so zu nennenden auf. Ueberall aber, im Ganzen wie im Einzelnen dieses Ganges zeigt sich eine ihm

ganz

ganz eigenthümliche Combination der Gedanken, deren überraschende Wendungen und Configurationen sich besser wahrnehmen als definiren lassen. Wenn er auch da, wo er des Faches ganz Meister war, in dem angefangenen Wege nicht zu einem befriedigenden Schluß kommen konnte, so ward ein kühner Sprung in eine andere Gattung genommen, und eine Auflösung gegeben, von einer ganz andern Seite her, wo man es gar nicht erwartete; wie er seiner theologischen Laufbahn durch den Nathan aufs herrlichste die Krone aufsetzte.

In dieser die letzte Hälfte seines schriftstellerischen Lebens anfüllenden theologischen Laufbahn ist, wie der Geist am reifsten, der Styl am geistvollsten und kräftigsten, so auch jene Form am vollkommensten deutlich und klar.

Denn daß dieselbe nicht in jeder der einzelnen Abhandlungen oder der Bücher, die oft unter zufälligen Rücksichten abgefaßt wurden, sehr oft auch unvollendet

blieben; daß sie überhaupt nicht so im Einzelnen zu suchen sey, versteht sich von selbst, da es ja die innere Form seines Denkens selbst war. In jeder Gedankenreihe aber, in jeder Gedankenmasse eines bestimmten Faches, was sein ganzes Interesse an sich zog, wird diese Form unstreitig gefunden werden; um so mehr vielleicht, je mehr von den überflüßigen Aeußerlichkeiten und störenden Zufälligkeiten hinweggenommen worden ist; welches zu thun, ich in gegenwärtigem Werke einen Versuch gemacht habe.

Allgemeine Einleitung.

Vom Wesen der Kritik.

Alles was Lessing gethan, gebildet, versucht und gewollt hat, läßt sich am füglichsten unter den Begriff der Kritik zusammen fassen; ein Begriff, der, so mannigfaltig und weit-verbreitet auch die Thätigkeit seines Geistes war, dennoch vollkommen hinreichen kann zur gemeinschaftlichen Uebersicht derselben, wenn man, ihm seine alte Würde wiedergebend, ihn so umfassend nimmt, wie er ehedem genommen ward.

Lessings poetische Bestrebungen sind zu betrachten als Beispielsübungen für seine Principien der Poetik und Dramaturgie; in der Philosophie aber, demjenigen Gebiete, für wel-

ches ihn eigentlich die Tendenz seines Geistes bestimmte, war er durchaus nicht Systematiker und Sektenstifter, sondern Kritiker. Prüfung, freimüthige und sorgfältige Prüfung der Meinungen andrer, Widerlegung manches gemeingeltenden Vorurtheils, Vertheidigung und Wiederanregung dieser oder jener alten, oft schon vergeßnen Paradoxie, das war die Form, in welcher er seine eigne Meinungen in diesem Fach, meistens nur indirekt vorzutragen pflegte.

Die große Masse seiner andern Schriften, antiquarischer, dramaturgischer, grammatischer, und eigentlich litterarischer Untersuchungen gehört selbst nach dem gemeineren Begriffe hierher; und ich weiß nicht, ob nicht auch alle Polemik wenigstens als eine der Kritik sehr nah verwandte Gattung betrachtet werden sollte.

Aber eben weil diese Wissenschaft oder Kunst, die wir Kritik nennen, so viel umfaßt, ihr Gebiet aber so weit sich überhaupt nur die redende Künste und die Sprachen erstrecken, zu verbreiten pflegt, ist es unumgänglich nothwendig, den Begriff derselben genauer zu bestimmen, welches am besten geschehen kann, indem wir uns an ihren Ursprung erinnern.

Die Griechen, von denen wir selbst den Namen der Kritik überkommen haben, sind es, welche sie zuerst erfunden und gestiftet und zugleich auf den höchsten Gipfel beinah der Ausbildung und Vollkommenheit gebracht haben. Nachdem das Zeitalter der großen Poeten vorüber war, ging bei ihnen doch der Sinn für Poesie nicht völlig unter. Bei der großen Anzahl der schriftlichen Denkmale, welche theils ihre innre Merkwürdigkeit, theils eine sehr umfassende Liebhaberei erhalten hatte, und immer noch fort erhielt, wurde es bald eine Wissenschaft, sie nur alle zu kennen, besonders aber sie zu überschauen, welches ohne eine bestimmte Anordnung nicht möglich war; die Art, wie die Gedichte auf die Nachwelt gekommen waren, und wie Bücher damals vervielfältigt wurden, gab auch demjenigen Scharfsinn, der sich lieber auf ein einzelnes Werk beschränken, als in das große Ganze verliehren mochte, Beschäftigung; die kleinern und grössern Lücken und Zusätze aus den ältern Nachrichten zu folgern, aus Vergleichungen mehrerer Handschriften zu sammeln, oder aus dem Zusammenhange zu errathen und nach vielfach

wiederhohlten Prüfungen und Vergleichungen endlich mit Gewißheit zu bestimmen, auch nur für ein einzelnes Werk, das wurde nun ein jahrelanges weitläuftiges Geschäft, zu groß oft, um von Einem vollendet werden zu können.

Dieses beides, die Auswahl der classischen Schriftsteller, welche das Ganze der Griechischen Poesie und Litteratur in eine deutliche Ordnung stellen sollte; und zweitens die Behandlung der verschiedenen Lesarten, blieben immerfort die Angeln der alten Kritik. Es mag seyn, daß sie das letzte Geschäft durchaus nicht so unverbesserlich vollendet hat, als das erste; es mag seyn, daß durch die Auswahl der classischen Werke manches, was uns merkwürdig seyn würde, nicht auf uns gekommen ist, weil es außer diesem Cyklus lag. Das Prinzip aber, nach welchem sie dabei verfuhren, ist durchaus das richtige; indem sie nicht das fehlerfreie, meistens nur das, was keine Kraft hat zum Ausschweifen, für vortrefflich, für gebildet und ewiger Nachbildung würdig hielten; sondern was in seiner Gattung als das Erste, Höchste oder Letzte am kräftigsten

angelegt, oder am kunstreichsten vollendet war, mochte es übrigens dem beschränkten Sinne noch so viel Anstoß geben. Und vortrefflich war die Methode ihres Studiums; ein unaufhörliches, stets von neuem wiederhohltes Lesen der classischen Schriften, ein immer wieder von vorn angefangnes Durchgehen des ganzen Cyklus; nur das heißt wirklich lesen; nur so können reife Resultate entstehen und ein Kunstgefühl, und ein Kunsturtheil, welches allein durch das Verständniß des Ganzen der Kunst und der Bildung selbst möglich ist.

Freilich hatten sie dabei einen sehr großen Vortheil; das Kunstgefühl war bei den Griechen sehr allgemein, und die Kritiker durften meistens nur die allgemeinen Urtheile, die sie schon vorfanden, bestätigen und erklären; nur hie und da hat ihre Willkühr daran geändert, nur im Einzelnen haben Nebenrücksichten das Kunstgefühl auf einen Abweg geleitet; und nur über geringere Bestimmungen konnte ein Streit oder Verschiedenheit des Urtheils Statt finden; im Ganzen aber war man einig, was das Kunsturtheil und die Principien betrifft. Wie natürlich; die Griechische Litteratur und

Poesie war ein vollkommen in sich geschloßnes Ganzes, wo es nicht schwer seyn konnte, die Stelle zu finden, die das Einzelne im Ganzen einnehme. Der poetische Sinn ging nie völlig bei dieser Nation verlohren. Die Art aber, wie seit Erfindung der Buchdruckerei und Verbreitung des Buchhandels durch eine ungeheure Masse ganz schlechter, und schlechthin untauglicher Schriften der natürliche Sinn bei den Modernen verschwemmt, erdrückt, verwirrt und mißleitet wird, fand damals noch gar nicht Statt. Nicht, als hätte sich nicht unter der Menge der alten Dichter auch wohl einer erhalten, der mittelmäßig war, oder nach etwas ganz Falschem strebte, von dem wahren Wege sich weit verirrte. Allein die Majorität der erhaltenen allgemein gelesenen und immer wieder bearbeiteten Werke war doch in der That vortrefflich. Die weniger guten waren nur die Ausnahmen, und daher auch unter diesen wohl keins so ganz bildungslos und kunstlos, wie es nur da möglich wird, wo eine gute Schrift eine höchst seltne Ausnahme, absolute Schlechtigkeit aber in der Regel ist.

Ganz anders schon war es bei den Römern, obwohl ihre Kritik nur von den Griechen angenommen, der Griechischen ganz und gar nachgeformt war. Denn eben dieser Umstand schon, diese Einführung einer fremden Bildung und Poesie mußte eine weite Kluft zwischen dem gelehrten und ungelehrten Gefühl veranlassen. Und unter den römischen Gelehrten war sogar diese Frage, in wie weit das Griechische unbedingt nachzubilden, oder auch das Einheimische beizubehalten sey, der Gegenstand eines nie ganz entschiedenen Streites, der doch nichts geringeres als die Principien selbst der Litteratur betraf. In diesem Stücke ist das Verhältniß der Römer schon dem unsrigen ähnlicher. Uebrigens aber war der Geist dieser Nation zu praktisch, als daß sie mehr als einige große Gelehrte hätte haben können, die auch bald ohne Nachfolger blieben. Besonders war ihre Poesie zu neuen Ursprungs, zu arm, und hörte, da sie erzwungen war, bald ganz wieder auf.

An einer reichen Poesie fehlte es nun zwar in der romantischen Poesie den Modernen nicht. Es war aber diese Poesie so ganz

unmittelbare Blüthe des Lebens, daß sie ganz an dieses geknüpft war, und mit dem Untergange der Verfassung und Sitten, besonders in Deutschland, zugleich mit untergehen mußte. Es waren meist Ritter und Fürsten, welche sie übten; seltner Geistliche, welche doch nur etwa im Gegensatz jener, Gelehrte genannt werden können. So war es in Deutschland, Spanien, dem südlichen und nördlichen Frankreich. Nur in Italien waren die drei ersten großen Dichter zugleich Gelehrte, freilich von wie beschränkten Hülfsmitteln, aber doch mehr Gelehrte als irgend einer unter jenen früheren romantischen Erfindern, zugleich Dichter und die ersten Wiederhersteller der alten Litteratur. Und auch nur die italiänische Poesie jener ältern Zeit ist geblieben, und in stets lebendiger Wirksamkeit erhalten. Die provenzalischen Gesänge, die altfranzösischen Erfindungen, und die herrlichen Werke altdeutscher Dichtkunst sind verschollen, und die fast unbekannt gewordne Poesie harret meist noch im Staube der Büchersammlungen auf einen Befreier. Da der Geist und das Leben, aus welchem die romantische Poesie hervorging,

verschwunden und zerstört war, ging auch diese Poesie selbst unter, und mit ihr zugleich auch aller Sinn dafür, weil hier nicht wie in Griechenland auf das Zeitalter der Dichtung, ein Zeitalter der Kritik folgte; um, da die Kraft neue Schönheit hervorzubringen nicht mehr vorhanden war, wenigstens die alte auf die Nachwelt zu bringen. Der frühe, schnelle und in einigen Ländern wenigstens völlige Untergang der romantischen Poesie (und mit ihr des richtigen Gefühls für das einheimische Leben, und die Erinnerung der Vorfahren) aus Mangel an Kritik, und die Folge dieses Mangels, Vernachlässigung und Verwildrung der Muttersprache, macht die Wichtigkeit und den Werth dieser dem Anschein nach mit geringfügigen Untersuchungen, mehr aus Liebhaberei spielenden als ernstlich beschäftigten Kunst nur allzudeutlich. In der That kann keine Litteratur auf die Dauer ohne Kritik bestehen, und keine Sprache ist vor Verwildrung sicher, wo sie nicht die Denkmahle der Poesie erhält, und den Geist derselben nährt. So wie in der Mythologie die gemeinsame Quelle und der Ursprung für alle Gattungen des menschlichen

Dichtens und Bildens zu suchen, so wie Poesie der höchste Gipfel des Ganzen ist, in deren Blüthe sich der Geist jeder Kunst und jeder Wissenschaft, wenn sie vollendet, endlich auflößt; so ist die Kritik der gemeinschaftliche Träger, auf dem das ganze Gebäude der Erkenntniß und der Sprache ruht.

Aus Mangel an gründlicher Gelehrsamkeit und Kritik also haben wir Neuern und besonders wir Deutschen, unsre Poesie und mit ihr die alte der Nation angemeßne Denkart verlohren. Zwar an Gelehrsamkeit fehlte es nicht in Europa, seit die flüchtigen Griechen ihre Schätze verbreitet hatten, römisches Recht eingeführt, die Buchdruckerei erfunden, und Universitäten gestiftet waren. Da aber diese Gelehrsamkeit so ganz und gar eine nur ausländische war, so ward die Muttersprache nur noch mehr vernachläßigt; die poetische Anschauung aber war nun schon so gänzlich verlohren, daß es diesen Gelehrten, die denn oft auch weiter nichts waren als Gelehrte, gleich an der ersten und wesentlichsten Bedingung zur Kritik fehlte. Das zeigte sich recht sichtbar in den ersten Versuchen, diese poetische

Anschauung wieder zu erschwingen, und ein Urtheil über ästhetischen Werth oder Unwerth fällen zu können. Denn als man nun doch allmählig auch Philosophie mit der Gelehrsamkeit verbinden wollte, und so die allgemeinen Begriffe von Schönheit und Kunst anzuwenden versuchte, oft ohne recht zu unterscheiden, wo sie passen könnten oder nicht; da auch manches der Art in den Schriften der Alten sich vorfand, was wenigstens als Tradition wirkend einen dunkeln Glauben und allerlei Versuche der Anwendung erregen mußte; so zeigte sich's doch gleich an der ersten Frucht dieses Bestrebens, aus welchem absoluten Mangel an Kunstsinn, aus welcher Entfernung von aller Poesie, man sich ihr wieder zu nähern suchte. Denn nur über einzelne Stellen wagte man ein Urtheil, stritt über ihren Werth oder Unwerth bis in ein Detail, wo alles Gefühl aufhört, und suchte den Grund des Vergnügens über solche Stellen nicht sowohl aus der Natur der Seele physikalisch zu erklären, als vielmehr aus einigen ziemlich leeren Abstractionen darüber, oft nicht ohne die gewaltsamsten Spitzfindigkeiten herzuleiten. Die erste Be-

dingung alles Verständnisses, und also auch das Verständniß eines Kunstwerks, ist die Anschauung des Ganzen. An diese war nun bei jener der wahren diametral entgegengesetzten Methode nicht zu denken, und es kam endlich so weit, daß man die Dichter nur auf solche Stellen las, die man poetische Gemählde nannte, und deren Regeln man ordentlich in ein System brachte. In diese Epoche fällt die erste Stufe der Lessingschen Laufbahn und Kritik; und wiewohl seine Aesthetik noch durchaus an diese falsche Tendenz erinnert, so darf man doch, ohne die Schwäche der ersten Schritte dieses großen Geistes mehr als billig zu erheben, folgendes zum Lobe derselben sagen. Selbst in denjenigen seiner ersten ästhetischen Ansichten, die bloß auf Erklärung des Kunstvergnügens nach der zergliedernden Psychologie der Wolfischen Schule gehen, — einer Erklärungsart des Kunstphänomens, bei welcher zuerst willkührlich vorausgesetzt wird, die Sinne seyen vernünftig, sodann aber auch die Vernunft selbst, damit sie ja nicht wieder ins Unvernünftige falle, für vollkommen eigennützig gehalten wird — selbst in diesem schwächsten

Versuch seines ersten Denkens wird man nicht ohne Vergnügen den Unterschied einer größern Strenge gewahr; es wird fast alles auf den Begriff der Realität zurückgeführt, als den einzig reellen; und mancher möchte schon hier einen ersten Keim der nachherigen Philosophie Lessings finden, die sich zunächst an den strengsten und consequentesten Realismus anschloß.

Uebrigens zeigt es sich in dieser Tendenz noch ganz besonders, wie fremd den Menschen die Poesie geworden war; das Kunstgefühl war ihnen ein Phänomen, das sie vor allen Dingen zu begreifen und zu erklären wünschten; wodurch aber weder das Verständniß der Kunst eröffnet, noch auch der Dichter selbst gefördert wird. In neuerer Zeit hat man, besonders seit Kant, einen andern Weg eingeschlagen, und durch Zurückführung eines jeden besondern ästhetischen Gefühls auf das Gefühl des Unendlichen, oder die Erinnerung der Freiheit wenigstens die Würde der Poesie gerettet. Für die Kritik aber ist damit immer nicht viel gewonnen, so lange man den Kunstsinn nur erklären will, statt daß man ihn allseitig üben, anwenden und bilden sollte. Hätte

man auch, wie sich eine Physik des Auges und des Ohres für den Mahler und Musiker theils denken läßt, theils auch schon in einzelnen Datis und Ideen wenigstens dem Keime nach vorhanden ist, eine ähnliche Wissenschaft für die Poesie, die aber eben darum, weil dieses die umfassendere Kunst ist, nicht Aesthetik seyn dürfte, auch nicht Fantastik, weil diese wieder zu allgemein im Grunde mit dem Begriff der Philosophie als einer Wissenschaft des Bewußtseyns zusammen fallen würde, sondern etwa Pathetik seyn müßte; eine richtige Einsicht in das Wesen des Zornes, der Wollust u. s. w.; zu deren Aufstellung aber unstreitig die physikalische Theorie des Menschen und der Erde noch viel zu unvollkommen ist; so würde eine solche Wissenschaft zwar als Theil der Physik eine sehr reelle Wissenschaft seyn, schwerlich aber dem Dichter zur Ausübung helfen, oder seine Natur verändern können. Kunstbildung wenigstens würde nicht dadurch entstehen, und für die Kritik würde dies Bestreben verlohren seyn.

Aber Lessings Geist war nicht gemacht, eine falsche Tendenz bis ans Ende zu verfolgen.

Kühn

Kühn ging er von einem zum andern über, in unregelmäßiger Laufbahn, viele Systeme, so wie sehr verschiedene Fächer der Litteratur durchschneidend. Frühe schon äußert sich bei ihm neben der psychologischen Erklärung das Streben, die Gattungen der Kunst streng zu scheiden, ja ihren Begriff mit wissenschaftlicher Präcision zu bestimmen. Es ist herrschend in seinen antiquarischen, wie in seinen dramaturgischen Versuchen und es hat ihn nie verlassen. Ein vortreffliches Bestreben, wodurch erst eigentlich der Grund gelegt wird zur bessern Kritik, welche uns die alte, verlohrne, wiederherstellen soll. Bei den Alten war der Unterschied der Gattungen jedem aus der Anschauung deutlich; die Gattungen hatten sich frei entwickelt, aus dem Wesen der Kunst und der Dichtkunst überhaupt, und aus dem der Griechischen, und blieben meist ihrem Charakter selbst in Abweichungen noch unverkennbar und unwandelbar treu. In dem größern Ganzen aber der Poesie aller alten und neuen Völker, was bei uns allmählig Gegenstand der Kritik werden soll, sind der Gattungen zu viele und diese zu mannichfaltig modificirt,

als daß das bloße Gefühl ohne einen ganz bestimmten Begriff hinreichend seyn könnte. Und in Rücksicht der damals, da Lessing schrieb und anfing zu schreiben, herrschenden Ansichten; so zeigte sich die ungeheure Unkunst der allgemeinen Denkart auch darin, daß man von jedem alles forderte, und so gar keinen Begriff hatte, daß wie jedes Ding, so auch jedes Werk nur in seiner Art und Gattung vortrefflich seyn soll, oder sonst ein wesenloses Allgemeinding wird, dergleichen so manche in der modernen Litteratur sind. —

So mancher Berichtigung also auch Lessings Begriffe von der Kunst bedürfen mögen, so führte doch seine Aesthetik wenigstens auf den rechten Weg; denn die Sonderung der Gattungen führt, wenn sie gründlich vollendet wird, früher oder später zu einer historischen Construction des Ganzen der Kunst und der Dichtkunst. Diese Construction und Erkenntniß des Ganzen aber ist von uns als die eine und wesentlichste Grundbedingung einer Kritik, welche ihre hohe Bestimmung wirklich erfüllen soll, aufgestellt worden.

Die andre war die Absonderung des Unächten; aber dieses Element muß freilich in der Anwendung auf die einheimische Litteratur eine ganz andre Gestalt gewinnen. Was aus alten Zeiten erhalten worden, ist durch äußere Bedingungen mehr vor Verfälschungen gesichert gewesen; dagegen aber ist die Masse des Falschen und Unächten, was in der Bücherwelt, ja auch in der Denkart der Menschen die Stelle des Wahren und Aechten einnimmt, gegenwärtig ungeheuer groß. Damit nun wenigstens Raum geschafft werde für die Keime des Bessern, müssen die Irrthümer und Hirngespinnste jeder Art erst weggeschafft werden. Dieses kann man füglich mit Lessing Polemik nennen, der diese Kunst sein ganzes Leben hindurch, besonders in der letzten Hälfte, trefflich geübt hat.

Die bis hieher gegebene historische Entwickelung des Begriffs der Kritik umfaßt zugleich Lessings schriftstellerische Laufbahn, und fällt zusammen mit den verschiedenen Epochen seines Geistes. Ueberall aber wird man auch jene ursprüngliche sogenannte Philologie bemerken, jenes regsame Interesse für alles, was nur

irgend litterarisch interessant seyn kann, selbst das, was nur darum noch dem eigentlichen Litterator oder Bibliothekar interessant ist, weil es irgend einmal interessirt hat. Mit Vergnügen wird man hie und da Spuren gewahr von der sorgfältigsten Aufmerksamkeit auf die Deutsche Sprache; und eine immer noch seltne, damals aber noch seltnere Bekanntschaft mit den alten Denkmahlen derselben. Zu dem Heldenbuche hatte er schon früh einen großen Commentar geschrieben, dessen Verlust sehr zu beklagen ist; und noch spät und mitten unter dem Drang ganz andrer Beschäftigungen waren die epischen Romane vom heiligen Graal und von der Tafelrunde ihm ein Gegenstand der Forschung.

Das ist es eben. Sein Geist war nicht in die enge Sphäre andrer Gelehrten gebannt, die nur im Lateinischen oder Griechischen Kritiker sind, in jeder andern Litteratur aber wahre Unkritiker, weil sie fremd darin sind und ohne Einsicht. Lessing hingegen behandelte alles mit kritischem Geiste; Philosophie und Theologie nicht minder als Dichtkunst und Antiquitäten. Das Classische behandelte er oft

mit der Leichtigkeit und Popularität, in der man sonst nur von dem Modernen zu reden pflegt, und das Moderne prüfte er mit der Strenge und Genauigkeit, die man ehedem nur bei Behandlung der Alten nothwendig fand. Er studirte, wie erwähnt, die einheimische alte Litteratur, und war doch mit der ausländischen neueren bekannt genug, um wenigstens den Weg richtig anzuzeigen, wohin man sich zu lenken, und was man zu studiren habe; die ältere Englische Litteratur nämlich, statt der bis auf ihn prädominirenden Französischen, und dann die Italiänische und Spanische.

So umfassend aber seine Kritik war, so ist sie doch durchaus populär, ganz allgemein anwendbar. Wenn ein allumfassender Gelehrter mit großem Geiste, wie Sir William Jones, nicht blos das Gebäude der Dichtkunst, sondern das ganze Gewebe aller Sprachen durch die Kette der Verwandschaften bis zu ihrem Ursprunge verfolgt, die verborgene Werkstätte zuerst enthüllend; wenn ein Wolf mit unvergleichlichem Scharfsinn durch das Labyrinth aller Vorurtheile, Zweifel, Misverständnisse,

grundlosen Annahmen, Halbheiten und Uebertreibungen, gröbere und unmerklich feinere Verfälschungen und Verwitterungen der Zeit, zum größten Vergnügen des Forschers endlich durchdringt bis zur Quelle und zur wahren Entstehung des ältesten Kunstdenkmahls der kunstreichen Nation des Alterthums; so ist es in der Natur der Sache gegründet, daß nur wenige an diesen Untersuchungen Theil nehmen können und Theil nehmen sollen. Es ist genug, wenn es einige Kritiker dieser esoterischen Art in einem Zeitalter gibt, und einige wenige, die sie verstehen.

Der Geist der Lessingschen mehr populären Kritik aber liegt ganz in dem Kreise des allgemein Verständlichen. Er sollte überall verbreitet seyn in dem ganzen Umkreise der Litteratur; denn nichts ist so groß und nichts ist so anscheinend geringfügig in der Litteratur, worauf er nicht anwendbar wäre; dieser freimüthig untersuchende, überall nach richtigen Kunstbegriffen strebende, es immer strenger nehmende, und doch sich so leicht bewegende Geist, besonders aber jene billige Verachtung

und Wegräumung des Mittelmäßigen oder des Elenden.

Für Deutschland insonderheit wäre dieß ganz vorzüglich angemessen und wünschenswerth. Wir sind eine gelehrte Nation, diesen Ruhm macht uns niemand streitig, und wenn wir nicht durch Gelehrsamkeit und Kritik unsrer Litteratur, die größtentheils erst noch entstehen soll, eine sichre Grundlage geben, so fürchte ich, werden wir bald auch das wenige verliehren, was wir bis jetzt schon haben.

Jetzt noch einige Worte, um zum Beschluß dieser Einleitung wenigstens anzudeuten, wie man sich den Begriff der Kritik noch genauer und wissenschaftlicher zu bestimmen habe, als in der bis hieher gegebenen Geschichtsentwickelung geschehen konnte. Man denke sich die Kritik als ein Mittelglied der Historie und der Philosophie, das beide verbinden, in dem beide zu einem neuen Dritten vereinigt seyn sollen. Ohne philosophischen Geist kann sie nicht gedeihen; das gibt jeder zu; und eben so wenig ohne historische Kenntniß. Die philosophische Läuterung und Prüfung der Geschichte und Ueberlieferung ist unstreitig Kritik;

aber eben das ist eben so unstreitig auch jede historische Ansicht der Philosophie. Es versteht sich von selbst, daß hier nicht die Compilationen der Meinungen und Systeme gemeint seyn können, die man wohl so nennt. Eine Geschichte der Philosophie, wie die, von welcher hier die Rede ist, könnte auch wohl nur ein System, nur einen Philosophen zum Gegenstande haben. Denn nichts Leichtes ist es, die Entstehung auch nur eines Gedankensystems und die Bildungsgeschichte auch nur eines Geistes richtig zu fassen, und wohl der Mühe werth, wenn es ein origineller Geist war. Es ist nichts schwerer, als das Denken eines Andern bis in die feinere Eigenthümlichkeit seines Ganzen nachconstruiren, wahrnehmen und charakterisiren zu können. In der Philosophie ist dieß bis jetzt bei weitem am schwersten, liege es nun daran, daß ihre Darstellung bis jetzt weniger vollkommen ist, als die der Dichter, oder sey es im Wesen der Gattung selbst gegründet. Und doch kann man nur dann sagen, daß man ein Werk, einen Geist verstehe, wenn man den Gang und Gliederbau nachconstruiren kann. Dieses

gründliche Verstehen nun, welches, wenn es in bestimmten Worten ausgedrückt wird, Charakterisiren heißt, ist das eigentliche Geschäft und innere Wesen der Kritik. Man mag nun die gediegenen Resultate einer historischen Masse in einen Begriff zusammen fassen, oder aber einen Begriff nicht bloß zur Unterscheidung bestimmen, sondern in seinem Werden construiren, vom ersten Ursprung bis zur letzten Vollendung, mit dem Begriff zugleich die innere Geschichte des Begriffs gebend; beides ist eine Charakteristik, die höchste Aufgabe der Kritik und die innigste Vermählung der Historie und Philosophie.

Bruchstücke aus Briefen.

Vorerinnerung.

Lessings Briefe enthalten nicht nur in der frühern Zeit die ersten Anfänge und Versuche seines Nachdenkens über Leidenschaft und Darstellung, sondern auch in der spätern, besonders manche vertrauliche Aeußerung über die wahre Absicht seiner theologischen Streitschriften. Da nun jene Gedanken nie völlig ausgeführt worden, seine Aesthetik überhaupt immer nur ein Versuch und Bruchstück geblieben ist, die eigentliche Tendenz und Absicht aber seiner theologischen Schriften so allgemein verkannt zu werden pflegt, so sind diese Briefe schon deswegen ein fast unentbehrliches Hülfsmittel des richtigen Verständnisses seines Geistes, die

beste Vorrede zu einer Darstellung desselben. Daß sie auch noch außer dem erwähnten manches andre enthalten, was seine Gedanken und Meinungen in diesem oder jenem Stücke am besten zu erkennen giebt, oder am deutlichsten erklärt, daß sich mit einem Worte die Eigenthümlichkeit dieses Geistes hier sehr deutlich zu erkennen giebt, das versteht sich von selbst, und einzig auf diesen Zweck bedacht, haben wir bei der Anordnung und Auswahl nur darauf Rücksicht genommen; alles aber, was nicht der Wißbegier, sondern der Neugier allein Nahrung geben kann, weggelassen.

Um aber diese Briefe nicht unbillig zu beurtheilen, um Lessingen nicht hie und da Unrecht zu thun, ist es nothwendig, sich lebhaft in die Zeit der deutschen Litteratur zu versetzen, in der sie geschrieben wurden, — oder vielmehr der Deutschen Nichtlitteratur. Denn einen größern Verfall der Litteratur, eine größere Nullität und Gemeinheit hat es nie in Deutschland gegeben, als die, aus der sich Lessing herausarbeiten mußte, und sich wirklich zum Erstaunen herausgearbeitet hat.

Es sey vergönnt, einen Augenblick in die

Geschichte zurück zu gehen, um in den Eräugnissen der vergangnen Zeitalter und in ihren Folgen die Gründe aufzufinden, warum die Deutschen in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts so ganz in Gemeinheit versunken waren.

Es erfreut sich diese Nation einer Sprache, die schon in den früheſten Zeiten zur Poesie gebildet war, wie die herrlichen Denkmale altdeutscher Dichtkunst beweisen. Den Ruhm der gelehrtesten, der unterrichtetsten hat ihr nie eine andre streitig gemacht. Man sollte denken, damit wären die Grundbedingungen einer blühenden Litteratur gegeben; und erstaunt fragt man nun: wie kam es denn, daß die Deutschen dennoch keine Litteratur hatten?

Die Antwort liegt in folgendem, doch werde ich, um sie geben zu können, etwas weit aushohlen müssen.

Die eigentliche Blüthezeit der Deutschen Sprache und Dichtkunst fällt in das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert. Damals hatte die Deutsche Sprache eine Allgemeinheit der Ausbildung, eine Kraft und Fülle und zugleich eine Weichheit und Süßigkeit, welche sie

schwerlich so bald wieder erreichen wird. Es war freilich vorzüglich nur die Dichtkunst unter den redenden Künsten, welche da geübt ward; aber eine Dichtkunst, welche die Deutsche Sage eben so wohl umfaßte, als die provenzalischen Erfindungen, und auch das gegenwärtige Leben selbst in herrlichen Gesängen und Lehrgedichten durch ihre Schönheit von neuem belebte. Nach dem Fall der großen Kaiser des Hohenstaufischen Hauses, da bürgerliche Kriege ohne Ende die Verfassung zerrissen, ging auch jene Poesie zu Grunde. Und da sie nicht mehr geübt wurde, mußte sie auch bald in Vergessenheit gerathen; denn hier war keine Gelehrsamkeit und Kritik vorhanden, welche, wie in Griechenland, da die alte Poesie mit der Verfassung und den Sitten der Nation zugleich untergegangen war, die Stelle der Poesie einigermaßen ersetzen, wenigstens die alten Reichthümer derselben, treu hätte bewahren können. Zwar es fehlte auch in Deutschland damals nicht an Gelehrten jeder Art, besonders späterhin gegen die Zeit der Reformation; aber eher war alles andre der Gegenstand ihrer Untersuchung als Poesie,

und vollends einheimische, vaterländische Poesie. Dichtkunst und Gelehrsamkeit waren getrennt; eine Trennung, die jederzeit Barbarei zur Folge haben muß. Dazu kam nun noch, daß die Deutsche Sprache von Natur so ganz ausschließend zur Poesie sich neigt, daß die Prosa in derselben nur sehr spät und sehr mühsam hat entstehen können, und lange sehr unvollkommen hat bleiben müssen; ein Mißverhältniß, welches noch jetzt nicht ins Gleichgewicht gekommen ist. Derselbe Fall ist es mit der Griechischen Sprache; von Natur ganz poetisch, hat ihr die Prosa nur durch fortgesetzte Anstrengung abgezwungen werden können. Aber durch gemeinschaftliche, vielseitige, und doch in sich selbst zusammengedrängte Ausbildung und Uebung ist in jener vortrefflichen Sprache doch, was so äußerst schwer für sie war, endlich vollkommen erreicht worden. In Deutschland aber konnte dieß nicht der Fall seyn, da die Gelehrten daselbst, der allgemeinen Sitte von Europa folgend, Lateinisch schrieben. In Italien, in Spanien mochte dieß weniger schaden, da die Sprachen dieser Länder in ihrer ersten Anlage schon prosaisch, in ihrer Ausbildung

dadurch nicht sehr gehemmt wurden, und früh genug, Beispiele vortrefflicher Prosa in der vulgaren Sprache aufzuweisen hatten. In Deutschland hatte es wichtigere Folgen; nur durch von allen Seiten gemeinschaftlich unternommene und ununterbrochen fortgesetzte Bestrebungen hätte das mögen erreicht werden, was nun nicht erreicht wurde, weil es zu groß war, und zu schwer, um durch eine einzelne abgerißne Bestrebung erreicht werden zu können.

Man halte dieß nicht für unwichtig; wie ganz anders würde es um gewisse Dinge stehen, wie viel früher würde der Deutsche Geist wiederum erwacht seyn, wenn Keppler und Leibnitz Deutsch geschrieben hätten! Was den letzten insonderheit betrifft, so würde es für ihn selbst wenigstens von dem größten Vortheil gewesen seyn. Unmöglich hätte er die einzelnen göttlich lichten Gedanken, die er hatte, in ein solches Meer von Halbheiten verschwemmen können, wenn nicht das barbarisirte Latein der Schule, und die seichte Beschaffenheit der französischen Hofsprache es gethan hätten. Hätte er Deutsch geschrieben, so würde mit dieser männlichen und großen

Sprache vielleicht auch seine Art und sein Verfahren größer und freimüthiger, gründlicher und rechtschaffener, er selbst aber Lessingen etwas ähnlicher geworden seyn.

Das Größte, was in Rücksicht auf Sprache seit dem Untergange jener alten Dichtkunst hervorgebracht worden, sind Böhme's theosophische Werke. Diese aber würden gar nicht vorhanden seyn, hätten gar nicht entstehen können, ohne Luthers Bibelübersetzung, die also wenigstens durch den Erfolg gerechtfertigt ist. An einzelnen großen Geistern jeder Art hat es überhaupt in Deutschland in keinem Jahrhundert gefehlt; und man darf wohl sagen, daß oftmals hier in Einem vereinigt war, was bei andern Nationen unter Hunderte vertheilt ist. Doch war das alles nur einzeln, und blieb ohne Folgen. Die alte Dichtkunst war verlohren und vergessen, die Ausbildung der Prosa gleichsam schon vor ihrer Entstehung gehindert, und immer mehr und mehr zerstörte die Nation sich selber. Eine Zerrüttung und Ein Bürgerkrieg folgte dem andern, und da die Reformation endlich durch die unglückliche Wendung, welche sie nahm, die Trennung der Nation gleichsam

auf

auf ewig sanctionirte, da ganze Provinzen in eingebildeter Freiheit sich losrissen, um endlich, wie es sich voraus sehen ließ, unter fremdes Joch zu sinken; da Ausländer jeder Art sich einnisteten; da die Fürsten selbst nach ausländischen Besitzungen und Verbindungen strebend, die vaterländischen Sitten vergaßen; was war natürlicher und unvermeidlicher, als daß die Sprache selbst entarten und verwildern mußte? Auch da noch, selbst aus der letzten Verwüstung des Greuelvollen dreißigjährigen Krieges hob der Deutsche Genius sein Haupt, wiewohl an Kraft gebrochen, noch siegreich empor; auch damals noch hatten wir Dichter, wie Flemming, Wekherlin, Opitz; Dichter, auf die jedes Zeitalter stolz seyn könnte. Aber auch diese und ihr edles Bestreben, in wenig Menschenaltern war es mit verschlungen in den allgemeinen Abgrund von Vergessenheit, und verlohren in die Oede, die übrig blieb, nachdem die Verwüstung vollendet war.

Zu verwundern ist es noch, daß wenigstens auf Schulen und Universitäten Gelehrsamkeit sich erhielt, obgleich die Gründlichkeit durch barbarische Unwissenheit der eignen Sprache

und Sprachschätze verunziert ward. Aber so überlebt oft eine einzelne Stiftung das Jahrhundert, aus dem sie entsprang, und bleibt allein stehen wie eine Ruine besserer Zeiten. Barbarisch mußte, aus den angegebenen Gründen, die ganze Zeit der Deutschen Litteratur seyn, von dem Untergange der alten Dichtkunst bis zu der neuen Litteratur und Poesie, die erst jetzt nicht sowohl entstanden, als zu entstehen im Begriff ist. Aber auch in dieser ungeheuern barbarischen Zwischenzeit bewährte sich die Größe des Deutschen Geistes in einzelnen weit über ihr Jahrhundert hervorragenden Männern; die dieser Nation eigenthümliche Wissenschaftlichkeit und Gründlichkeit aber in der vortrefflichen Einrichtung der Universitäten und Schulen. Der Vorzüglichkeit dieser Institute danken wir es vorzüglich, daß es möglich gewesen ist, uns von dem Uebel zu befreien, was noch weit schlimmer war, als alle bis jetzt erwähnten: die vom Auslande her einbrechende Wasserfluth allgemeiner Seichtigkeit, das Uebel des französischen Geschmacks. Nicht als wäre er hier erfunden worden, aber doch am meisten ausgebreitet und sanctionirt. —

Es war damals überhaupt eine unglückliche Zwischenzeit in der Poesie und Litteratur, selbst bei denen Nationen, deren Sprache durch die größten Dichter am schönsten gebildet worden ist. Die alte romantische Poesie hatte ausgeblühet; es entstand durch die Bekanntschaft mit dem Alterthum, was in mittelmäßigen Köpfen den Sinn für die romantische Poesie um so schneller zu ersticken pflegte, ein Bestreben dasselbe nachzuahmen; ein Bestreben, das nothwendig nur ein dürftiger stümperhafter Versuch bleiben mußte. Denn nur aus einer durchdringenden, ganz umfassenden Kenntniß des griechischen Alterthums, verbunden mit einer eben so gründlichen des romantischen Wesens, kann eine dauerhafte und gründliche Nachahmung, oder vielmehr Wiederbelebung und Einverleibung der großen Ideen des Alterthums in unser eignes Wesen hervorgehen. Diese Bedingungen aber fehlten damals ganz, oder sie waren doch nur einzeln vorhanden, und zwar oft nur bei solchen, die keine Dichter waren, wo es also fruchtlos blieb. Die letzten schwächsten Italiänischen und Spanischen Dichter wandeln daher schon auf dem Irrwege,

der durch die Franzosen zur Heeresstraße gemacht ist; man kann sagen, sie sind im Französischen Geschmack geschrieben. In Frankreich nun war das große Ziel der Italiänischen Politik, unbedingte Herrschaft, früher und vollkommner erreicht, als in irgend einem andern Lande; um das Meisterwerk zu vollenden, fiel man darauf, auch die Sprache und die Denkart der Menschen zu despotisiren. Man vereinigte alle Gelehrte, Schriftsteller, Künstler und Dichter; beschützte, belohnte, und ehrte sie, um desto sicherer über sie zu herrschen. Der Stoff bequemte sich herrlich dazu; die Geschichte zeigte das Vorbild des Augustus, der seine Römer, um ihnen die Republik vergessen zu machen, auch mit Litteratur und Protection unterhalten und sein Zeitalter damit so trefflich getäuscht hatte, daß er selbst von den nachfolgenden dafür vergöttert wurde. Da man Schriftsteller und Dichter verlangte, konnte es in einer so zahlreichen und lebhaften Nation daran nicht fehlen, die sich von jeher bereitwilliger als jede andre dem Wunsche eines geliebten Herrschers fügte; und so entstand nun das, was die Franzosen das Zeitalter Ludwig

des Vierzehnten nennen; als eine Epoche der Litteratur betrachtend, was vielmehr ein wohlausgeführter Plan einer sehr unsittlichen Politik war. Von solchen unächten Nachahmungen des völlig misverstandnen, oder nur ganz oberflächlich, obenhin aufgefaßten, und gar nicht begriffnen Alterthums, wie sich bei Italiänern, Spaniern, Engländern einzelne als falsche Tendenz der Einzelnen finden, ist hier ein ganz vollständig ausgebildetes System; eine Unterwürfigkeit und Beschränkung der Sprache, in der es fast unmöglich ist, etwas Großes und Kühnes zu sagen; eine Auswahl vortrefflicher Schriftsteller, deren Vortrefflichkeit genau nach ihrer Unterwürfigkeit unter eben jene Irrthümer abgemessen ist; diese selbst als Grundsätze festgestellt, gelehrt, ausgebreitet, und immer wieder gelehrt; und dabei, um das Ganze in sich zu beschließen, die feste Einbildung, daß dieß das einzig Rechte, nichts anders der Mühe werth sey, — ein unerhörter Dünkel, daß die Welt noch niemals etwas so Vortreffliches gesehen und gehört habe, als diesen guten Geschmack, wie man es nannte.

Auch auswärts fand dieses Uebel Eingang,

da politisches Uebergewicht und andre Gründe schon allmählig die französische Sprache an die Stelle gebracht hatten, die sonst die spanische und die italiänische einnahmen, in die diplomatischen Geschäfte und an die Höfe der Fürsten. Und was ist es sehr zu verwundern! wer recht an sich selbst glaubt, der findet leicht auch Andre, die an ihn glauben; je inhaltsleerer der Glaube ist, desto leichter kann er oft epidemisch werden. In Deutschland war der Raum wenigstens leer, denn eine eigne Litteratur gab es hier nicht, da die alte vergessen war; an Thätigkeit und gutem Willen fehlte es nicht, der Buchhandel war organisirt, und so war man denn gutmüthig genug, sich jene französische Thorheiten aufbürden zu lassen, und allerlei Art Werke des guten Geschmacks wuchsen in allen Provinzen des römischen Reichs auf wie die Pilze. Schwer dürft' es seyn, ja fast unmöglich, Worte zu finden, welche die Leerheit und Verkehrtheit, und besonders auch die Gemeinheit dieses ganzen Wesens hinlänglich darstellen und deutlich machen könnten. Die letzte äußerte sich besonders auch durch einen elenden Provinzialismus, wodurch

die damalige Deutsche Litteratur noch unter die französische hinabsank, die doch wenigstens eins war, und eben durch diese Einheit als Phänomen der Nationalität einiges historische Interesse behält. In Deutschland hatte man schon die Dichter des siebzehnten Jahrhunderts zu einer schlesischen Schule gemacht, weil die meisten Schlesier waren; dann kamen die Schweizer und wollten auch eine Sekte für sich seyn; freilich die bessern, gründlichern, aber doch auch Sekte. Dann die Obersachsen, die sich einbildeten, allein richtig Deutsch zu reden; so wie auch jetzt wohl noch hie und da einer es selbst in der Litteratur nicht vergessen kann, daß er ein Schwabe ist, oder ein Preuße, oder dergleichen etwas.

Mitten in dieser Gemeinheit nun, wuchs Lessing auf. Er hat das Joch zuerst abgeschüttelt, er hat der herrschenden Gemeinheit tapfer widerstrebt, hat das französische Geschmacksgespenst kräftig in sein Nichts zusammengerüttelt, und die ersten Keime zur bessern Deutschen Litteratur ausgeworfen. Seine Denkart in diesem Stücke ist ganz klar, und was er überhaupt mit der Deutschen Litteratur

vorhatte. Die Nachahmung der französischen Irrthümer wollte er ganz und gar vernichten. Das Zeitalter Ludwig des Vierzehnten war ihm lächerlich, aber das Alterthum ehrte er von Herzensgrunde, und wollte die wahrhaft auf Einsicht gegründete Nachbildung und Wiederbelebung desselben herbeiführen, unter den Neuern aber die weniger bekannte, und doch ungleich reichere Litteratur der Engländer, Italiäner und Spanier in der unsrigen bekannt machen. Eine große und würdige Absicht; aber eben weil das Streben zu groß war für einen Menschen, zu groß vielleicht für die vereinten Kräfte eines Menschenalters, konnte es nur ein Streben bleiben. Nur den Grundriß konnte Lessing entwerfen zu einer bessern Deutschen Litteratur; nur die ersten Anfänge, die ersten Linien ziehen. Und unter welchen Hindernissen, unter welchen abschreckenden Umständen, begann er dieß rühmliche Werk!

Als er auftrat, gab es neben den Französischgesinnten nichts als Wolfianer; Professoren, die einige wenige gute, oft aber grade von ihm nicht verstandne Lichtblicke in einer unabsehlichen und unendlichen Fülle eines unaus-

sprechlich unlateinischen Latein ableierten; (derselbe zähe Stoff, aus dem nachher die Kantianer entstanden sind;) oder aber populäre Schriftsteller, die in einem Deutsch, das nur aus Gallizismen und Anglizismen bestand, mit erlernter Seichtigkeit und steifer Eleganz sich brüsteten. Als die Zeiten sich änderten, und diese Krisis überstanden war, was bot da in Lessings letzter Lebenshälfte die Deutsche Litteratur ihm für Früchte dar? — Die Kraftgenies, und die Aufklärer! — die Kraftgenies; in dem Worte beinah liegt schon alles. Und wenn einer darunter war, von dem sich voraussehen ließ, daß er ein großer Künstler werden würde; einer oder der andre, der nicht ohne Anlage war, so konnte doch die ganze Tendenz Lessingen eben nicht sehr tröstlich seyn; die meisten wollten einiges nur halbverstandne Gute mit eben der Wuth und Rohheit durchsetzen, mit der jetzt ein Pöbelhaufen verdorbner Zeitungsschreiber, Speichellecker und Verläumder alles Edle und Vortreffliche in der Litteratur anzutasten sich nicht entblödet. Hatte Lessing darum die Freiheit verkündigt, um sie so zur Fratze verunstaltet zu

sehen? Natürlich genug war das Uebel; auf lange Knechtschaft und Niederträchtigkeit folgt eine scheuseelige ungestaltete Freiheit. Doch war dieß wenigstens ein Uebel sthenischer Art, nur indirekte Schwäche. Ganz rein erschien diese in dem leeren Treiben der Aufklärer, die Lessing so herzlich verachtete; in dieser ausgebildeten Schwächlichkeit eben schon ganz die Vorläufer der süßlichen Humanisten. Auch die äußere Lage war schlimm genug. Ein neuer bürgerlicher Krieg, der sieben Jahre lang die gebildetsten, und der Bildung günstigsten Provinzen Deutschlands verwüstete, ward, so tief war die Nation schon gesunken, nicht einmal mehr für einen Bürgerkrieg gehalten, sondern für einen Krieg der Preußen und Oesterreicher; sie hatten es vergessen, daß sie Deutsche sind. Und da man nun hoffte, der einzige große Fürst, dessen ausgezeichneter Verstand es erwarten ließ, dessen Staatsinteresse sogar es zu fordern schien, daß er gründliche Gelehrsamkeit und Wissenschaft mit Ernst befördern würde, sollte Hand ans Werk legen; da war er ganz und gar mit dem Uebel des französischen Geschmacks behaftet. Ja er gab

sogar durch persönliche Begünstigung der Freigeisterei nicht wenig Veranlassung zur Entstehung des Aufklärerwesens. Dieses Uebel war zwar auch aus Frankreich gekommen, doch zuerst entstanden in England, dem sonderbaren Lande, welches alles Gute und Böse, was jede Europäische Nation überstehen zu müssen scheint, einige Jahrhunderte früher erlebt hat, als die andern. In England mußte der protestantischen Religion bald eine ähnliche Philosophie nachfolgen; eine populäre Philosophie, die sich freigeisterisch nannte, weil sie nicht von Gelehrsamkeit beschwert war, und Dünkel genug hatte; die französische Litteratur, da sie von der nicht so scharfsehenden Politik späterer Regenten Freiheit genug erhielt, zu dem guten Geschmack, auf den ihre richtiger denkende Stifter sie eingeschränkt hatten, dieses heterogene Bestandtheil hinzuzuthun, ward dadurch um nichts gebessert; ja was dort nur eine oft gut gemeinte Gemeinheit war, ward hier, wo die Sittenlosigkeit im Gefolge des Despotismus herrschend nur auf das Losungswort harrte, alle Scham und Scheu abzuwerfen, bald zur gräßlichsten Unsittlichkeit

verarbeitet. Die Deutschen aber der vorigen Zeit, nahmen eben beides mit gleicher Gutmüthigkeit auf und an, ohne Arges zu ahnden.

Alles dieß ist, und sey nur gesagt, um zu erklären, warum alles, was Lessing that, bildete, schrieb und wollte, nur Tendenz geblieben ist, Versuch und Bruchstück; nur Tendenz bleiben konnte.

Dieses aber nicht zu vergessen, ist von der äußersten Wichtigkeit. Denn es bestimmt den eigentlichen Standpunkt, aus welchem seine Schriften beurtheilt werden müssen. Ganz anders ist unsrer Meinung nach ein Schriftsteller zu beurtheilen einer eben erst werdenden, aus der Gemeinheit sich eben erst emporarbeitenden Litteratur, anders der einer schon reifen, und der höchsten Bildung fähigen. Bei dem Schriftsteller der ersten Art wird alles auf die Frage ankommen: welches war seine Tendenz? Strebte er durchaus und unverrückt nach dem Guten? oder neigte er sich anfangs noch zum Gemeinen und Schlechten, hing er in einigen Stücken etwa immer daran, oder sank er gar, nachdem er eine kurze Zeit dem Bessern nachtrachtete, ermattet wieder in dem

ganzen Umfang seines Wesens in die Plattheit zurück, und machte mit dem Pöbel gemeine Sache? Wie manchen deutschen Autoren ist dieß begegnet, die ihrer Anlage nach zu den bessern gehören zu müssen schienen, denen es aber an Kraft oder Muth, und an rechtschaffnem Willen dazu fehlte! Wie wenige würden die Probe ganz bestehen! Lessing aber geht rein wie Gold aus dieser Feuerprobe hervor. Er kann als Vorbild angeführt werden, wie man immer weiter schreiten, immer strenger werden, immer unerbittlicher das Schlechte verfolgen soll. Ist nun aber die Tendenz des Schriftstellers einer erst werdenden Litteratur untadelhaft, so ist das nächste, wonach gefragt werden muß: die Kraft, womit er das, wonach er trachtete, durchzusetzen und die Hindernisse, die ihn hemmen wollen, aus dem Wege zu räumen weiß.

Was kömmt es dabei auf die Form an? Mag es doch eine Form seyn, welche es will, oder auch ganz und gar keine, wenn nur Keime des Bessern ausgestreut, wenn nur kräftig nach dem Rechten gestrebt, und vor allen Dingen, wenn nur der Irrthum ohne Schonung

vernichtet wird! — So ganz anders also ist der Standpunkt der Beurtheilung einer erst werdenden Litteratur nach der Richtigkeit und Strenge der Tendenz, und nach dem Maaß der Energie, und der Standpunkt der Beurtheilung einer schon reifen Litteratur, von der man vollendete Werke fordert, deren Werth und Bestandheit in der Kunst und Künstlichkeit besteht; in der ausgebildetsten Form und demnächst im Styl, um zu prüfen, ob, was seiner Absicht und auch seiner innern Form und Construction nach, ewig zu seyn verdient, auch der Sprache nach sich eine lange Dauer versprechen darf. Vielleicht ist dieser Standpunkt der Beurtheilung anwendbar auf eins oder das andre Werk der Deutschen Litteratur; gewiß aber nur auf wenige. Zu Lessings Zeit noch auf gar keines, besonders auf keines der seinigen, in denen allen einzig und allein die hohe Tendenz und die Absicht zu ehren, und die Kraft, keines aber für ein ganz vollendetes Kunstwerk zu achten ist.

Dieses muß uns fest im Auge bleiben für die Beurtheilung des Ganzen seiner Schriften und Bruchstücke. Aber auch in Rücksicht

manches Einzelnen dürfen wir nicht vergessen, daß derjenige, welcher zuerst die Fessel eines Vorurtheils abwirft, meistens diese Fessel selbst zuvor getragen hat; und daß auch dann noch, wenn man die Grundsätze, nach denen man misleitet worden war, schon ganz durchschaut und ganz verworfen hat, zwar nicht der Denkart selbst, aber doch in manchem minder Wesentlichen, Spuren der Misleitung sichtbar seyn können. Jeder muß seinem Zeitalter den Tribut entrichten.

Ich erinnere dieß nur deswegen, weil ich besorge, nicht etwa bloß in diesen Bruchstücken aus Briefen, sondern in der ganzen Sammlung, werden einige bloß in der Litteratur der Alten, der romantischen Dichtkunst, oder den besten Schriften der neuesten Zeit lebende, manches einzelne Wort hie und da nicht edel genug, vielleicht trivial, oder gar noch ein wenig mit den Irrthümern behaftet finden, unter denen Lessing aufwuchs, und die er im Ganzen so kräftig abschüttelte.

Man versetze sich aber nur recht lebhaft in diese Epoche, diese sieben magre Jahre der Deutschen Litteratur, so wird man im Ganzen

über die Freiheit und Kraft dieses Geistes erstaunen müssen, wie er sein Haupt über sein Zeitalter emporhob, und es nicht mehr nöthig finden, im Einzelnen an ihm zu mäkeln.

In Lessings Zeitalter und Umgebung aber sich lebhaft zu versetzen, dazu sind seine Briefe sehr gut, aus denen ich nur, was in Rücksicht auf ihn oder auf die Deutsche Litteratur interessiren kann, gewählt habe. Wer sie aufmerksam liest, wird sich manches dabei selbst sagen, was hier weitläuftiger aus einander zu setzen, oder allzunah zu beleuchten mir weder der Raum verstattet, noch auch nothwendig oder schicklich schien.

1755.

— — — — — — — — — — — Aber nicht allein dieses Stück, sondern auch noch fünf andere, sind größtentheils schon auf dem Papier, größtentheils aber noch im Kopfe, und bestimmt mit jenen einen Band auszumachen, mit welchem ich das ernsthafte Deutschland auf Ostern beschenken will. Und alsdann caestus artemque repono.

Was sagen Sie dazu? Alles was ich zu meiner Entschuldigung anführen kann, ist dieses, daß ich meine Kindereien vollends auszukramen eile. Je länger ich damit warte, desto härter, fürchte ich, möchte das Urtheil werden, welches ich einmal selbst über sie fällen dürfte.

Ich weiß eigentlich noch nicht, was Rousseau für einen Begriff mit dem Worte Perfektibilität verbindet, weil ich seine Abhand-

lung noch bis jetzt mehr durchgeblättert, als gelesen habe. Ich weiß nur, daß ich einen ganz andern Begriff damit verbinde, als einen, woraus sich das, was Sie daraus geschlossen haben, schließen ließe. Sie nehmen es für eine Bemühung, sich vollkommener zu machen; und ich verstehe bloß die Beschaffenheit eines Dinges darunter, vermöge welcher es voll-kommner werden kann: eine Beschaffenheit, welche alle Dinge in der Welt haben, und die zu ihrer Fortdauer unumgänglich nöthig war. Ich glaube, der Schöpfer mußte alles, was er erschuf, fähig machen, vollkommner zu werden, wenn es in der Vollkommenheit, in welcher er es erschuf, bleiben sollte. Der Wilde z. E. würde, ohne die Perfektibilität, nicht lange ein Wilder bleiben, sondern gar bald nichts besseres als irgend ein unvernünftiges Thier werden; er erhielt also die Perfektibilität nicht deswegen, um etwas Besseres als ein Wilder zu werden, sondern deswegen, um nichts Geringeres zu werden. — Ich zweifle, ob ich mich deutlich genug ausdrücke; und zweifle noch mehr, ob mein Einwurf Stich halten würde, wenn ich ihn auch noch so deutlich ausdrückte.

1 7 5 6.

Es kann seyn, daß wir dem Grundsatze: Das Trauerspiel soll bessern, manches elende aber gutgemeinte Stück schuldig sind; es kann seyn, sage ich: denn diese Ihre Anmerkung klingt ein wenig zu sinnreich, als daß ich sie gleich für wahr halten sollte. Aber das erkenne ich für wahr, daß kein Grundsatz, wenn man sich ihn recht geläufig gemacht hat, bessere Trauerspiele kann hervorbringen helfen, als der: Die Tragödie soll Leidenschaften erregen.

Nehmen Sie einen Augenblick an, daß der erste Grundsatz eben so wahr als der andere sey, so kann man doch noch hinlängliche Ursachen angeben, warum jener bei der Ausübung mehr schlimme, und dieser mehr gute Folgen haben müsse. Jener hat nicht deswegen schlimme Folgen, weil er ein falscher Grundsatz ist, sondern deswegen, weil er entfernter ist, als dieser, weil er bloß den Endzweck angiebt, und dieser die Mittel. Wenn ich die Mittel habe, so habe ich den Endzweck, aber nicht umgekehrt. Sie müssen also stär-

kere Gründe haben, warum Sie hier vom Aristoteles abgehen, und ich wünschte, daß Sie mir einiges Licht davon gegeben hätten; denn dieser Verabsäumung schreiben Sie es nunmehr zu, daß Sie hier meine Gedanken lesen müssen, wie ich glaube, daß man die Lehre des alten Philosophen verstehen solle, und wie ich mir vorstelle, daß das Trauerspiel durch Erzeugung der Leidenschaften bessern kann.

Das meiste wird darauf ankommen: was das Trauerspiel für Leidenschaften erregt. In seinen Personen kann es alle mögliche Leidenschaften wirken lassen, die sich zu der Würde des Stoffes schicken. Aber werden auch zugleich alle diese Leidenschaften in dem Zuschauer rege? wird er freudig? wird er verliebt? wird er zornig? wird er rachsüchtig? Ich frage nicht, ob ihn der Poet so weit bringt, daß er diese Leidenschaften in der spielenden Person billiget, sondern ob er ihn so weit bringt, daß er diese Leidenschaften selbst fühlt, und nicht bloß fühlt, ein Andrer fühle sie.

Kurz, ich finde keine einzige Leidenschaft, die das Trauerspiel in dem Zuschauer rege macht, als das Mitleiden. Sie werden sagen:

erweckt es nicht auch Schrecken? erweckt es nicht auch Bewunderung? Schrecken und Bewunderung sind keine Leidenschaften, nach meinem Verstande.

Das Schrecken in der Tragödie ist weiter nichts als die plötzliche Ueberraschung des Mitleids, ich mag den Gegenstand meines Mitleids kennen oder nicht. Z. E. endlich bricht der Priester damit heraus: Du Oedip bist der Mörder des Lajus! Ich erschrecke; denn auf einmal sehe ich den rechtschaffnen Oedip unglücklich; mein Mitleid wird auf einmal rege. Ein andres Exempel: es erscheint ein Geist; ich erschrecke: der Gedanke, daß er nicht erscheinen würde, wenn er nicht zu des einen oder zu des andern Unglück erschiene, die dunkle Vorstellung dieses Unglücks, ob ich gleich den noch nicht kenne, den es treffen soll, überraschen mein Mitleid; und dieses überraschte Mitleid heißt Schrecken.

Nun zur Bewunderung! In der Tragödie, um mich ein wenig orakelmäßig auszudrücken, ist sie das entbehrlich gewordene Mitleiden. Der Held ist unglücklich, aber er ist über sein Unglück so weit erhaben, er ist selbst so stolz

darauf, daß es auch in meinen Gedanken die schreckliche Seite zu verlieren anfängt, daß ich ihn mehr beneiden, als bedauern möchte.

Die Staffeln sind also diese: Schrecken, Mitleid, Bewunderung. Die Leiter aber heißt: Mitleid; und Schrecken und Bewunderung sind nichts als die ersten Sprossen, der Anfang und das Ende des Mitleids. — Das Schrecken braucht der Dichter zur Ankündigung des Mitleids, und Bewunderung gleichsam zum Ruhepunkte desselben. Der Weg zum Mitleid wird dem Zuhörer zu lang, wenn ihn nicht gleich der erste Schreck aufmerksam macht; und das Mitleiden nützt sich ab, wenn es sich nicht in der Bewunderung erholen kann. Wenn es also wahr ist, daß die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleidens geht, so sage ich nunmehr, die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Ge-

stalten, rühren und für sich einnehmen muß. Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses, oder — es thut jenes, um dieses thun zu können.

Auf gleiche Weise verfahre ich mit der Komödie. Sie soll uns zur Fertigkeit verhelfen, alle Arten des Lächerlichen leicht wahrzunehmen. Wer diese Fertigkeit besitzt, wird in seinem Betragen alle Arten des Lächerlichen zu vermeiden suchen, und eben dadurch der wohlgezogenste und gesittetste Mensch werden.

Ich bin jetzt so von diesen meinen Grillen eingenommen, daß ich, wenn ich eine dramatische Dichtkunst schreiben sollte, weitläuftige Abhandlungen vom Mitleid und Lachen voranschicken würde. Ich würde beides sogar mit einander vergleichen; ich würde zeigen, daß das Weinen eben so aus einer Vermischung der Traurigkeit und Freude, als das Lachen aus einer Vermischung der Lust und Unlust entstehe; ich würde weisen, wie man

das Lachen in Weinen verwandeln kann, wenn man auf der einen Seite Lust zur Freude, und auf der andern Unlust zur Traurigkeit, in beständiger Vermischung anwachsen läßt.

Das Trauerspiel soll so viel Mitleid erwecken, als es nur immer kann; folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben; folglich muß die beste Person auch die unglücklichste seyn, und Verdienst und Unglück in beständigem Verhältnisse bleiben. Das ist: der Dichter muß keinen von allem Guten entblößten Bösewicht aufführen. Der Held oder die beste Person muß nicht, gleich einem Gotte, seine Tugenden ruhig und ungekränkt übersehen. Merken Sie aber wohl, daß ich hier nicht von dem Ausgange rede; denn das stelle ich in des Dichters Gutbefinden, ob er lieber die Tugend durch einen glücklichen Ausgang krönen, oder sie durch einen unglücklichen uns noch interessanter machen will. Ich verlange nur, daß die Personen, die mich am meisten für sich einnehmen, während der Dauer des Stücks, die unglücklichsten seyn sollen. Zu dieser Dauer aber gehöret nicht der Ausgang.

Das Schrecken, habe ich gesagt, ist das überraschte Mitleiden; ich will hier noch ein Wort hinzusetzen: das überraschte und unentwickelte Mitleiden; folglich wozu die Ueberraschung, wenn es nicht entwickelt wird? Ein Trauerspiel voller Schrecken, ohne Mitleid, ist ein Wetterleuchten ohne Donner. Die Bewunderung, habe ich mich ausgedrückt, ist das entbehrlich gewordene Mitleid. Da aber das Mitleid das Hauptwerk ist, so muß es folglich so selten als möglich entbehrlich werden; der Dichter muß seinen Helden nicht zu sehr, nicht zu anhaltend der bloßen Bewunderung aussetzen, und Cato als ein Stoiker ist mir ein schlechter tragischer Held. Der bewunderte Held ist der Vorwurf der Epopee; der bedauerte des Trauerspiels. Können Sie sich einer einzigen Stelle erinnern, wo der Held des Homer, des Virgil, des Tasso, oder Klopstocks, Mitleiden erweckt? oder eines einzigen alten Trauerspiels, wo der Held mehr bewundert als bedauert wird?

Wir gerathen in Bewunderung, sagen Sie, wenn wir an einem Menschen gute Eigen-

schaften gewahr werden, die unsre Meinung, die wir von ihm oder von der ganzen menschlichen Natur gehabt haben, übertreffen. In dieser Erklärung finde ich zweierlei Dinge, die zweierlei Namen verdienen und in unserer Sprache auch wirklich haben. Wenn ich an einem gute Eigenschaften gewahr werde, die meine Meinung von ihm übertreffen; so heißt das nicht, ich bewundere ihn, sondern ich verwundere mich über ihn.

Wenn ein Bösewicht oder jede andere Person eine gute Eigenschaft zeigt, die ich in ihm nicht vermuthet hätte, so entsteht keine Bewunderung, sondern eine Verwunderung, welche so wenig etwas Angenehmes ist, daß sie vielmehr weiter nichts, als ein Fehler des Dichters genannt zu werden verdient, weil in keinem Charakter mehr seyn muß, als man sich Anfangs darin zu finden verspricht. Wenn der Geizige auf einmal freigebig, der Ruhmredige auf einmal bescheiden wird; so verwundert man sich, bewundern aber kann man ihn nicht.

Wenn nun dieser Unterschied keine falsche Spitzfindigkeit ist, so wird die Bewunderung

allein da Statt finden, wo wir so glänzende Eigenschaften entdecken, daß wir sie der ganzen menschlichen Natur nicht zugetrauet hätten.

Was sind dieses für glänzende Eigenschaften, die wir bewundern? Sind es besondere Eigenschaften, oder sind es nur die höchsten Grade guter Eigenschaften? Sind es die höchsten Grade aller guter Eigenschaften, oder nur einiger derselben?

Das Wort Bewunderung wird von dem größten Bewunderer, dem Pöbel, so oft gebraucht, daß ich es kaum wagen will, aus dem Sprachgebrauche etwas zu entscheiden. Seine, des Pöbels, Fähigkeiten sind so gering, seine Tugenden so mäßig, daß er beide nur in einem leidlichen Grade entdecken darf, wenn er bewundern soll. Was über seiner engen Sphäre ist, glaubt er über der Sphäre der ganzen menschlichen Natur zu seyn.

Lassen Sie uns also nur diejenigen Fälle untersuchen, wo die bessern Menschen, Menschen von Empfindung und Einsicht, bewundern. Bewundern Sie die Gütigkeit des Augustus, die Keuschheit des Hippolyts? Sind diese und andere solche Eigenschaften über dem

Begriff, den Sie von der menschlichen Natur haben? Oder zeigt nicht vielmehr die Nacheiferung selbst, die sie in Ihnen erwecken, daß sie noch innerhalb dieses Begriffes sind?

Was für Eigenschaften bewundern Sie denn nun? Sie bewundern einen Cato, — mit Einem Worte, Beispiele einer unerschütterten Festigkeit, einer unerbittlichen Standhaftigkeit, eines nicht zu erschreckenden Muthes, einer heroischen Verachtung der Gefahr und des Todes; und diese Beispiele bewundern Sie um so viel mehr, je besser Sie sind, je fühlbarer Ihr Herz, je zärtlicher Ihre Empfindung ist. Sie haben einen zu richtigen Begriff von der menschlichen Natur, als daß Sie nicht alle unempfindliche Helden für schöne Ungeheuer, für mehr als Menschen, aber gar nicht für gute Menschen halten sollten. Sie bewundern sie also mit Recht; aber eben deswegen, weil Sie sie bewundern, werden Sie ihnen nicht nacheifern.

Ich werde also der Bewunderung nichts abbitten, sondern ich verlange, daß Sie es der Tugend abbitten sollen, sie zu einer Tochter der Bewunderung gemacht zu haben. Es ist

wahr, sie ist sehr oft die Tochter der Nacheiferung, und die Nacheiferung ist eine natürliche Folge der anschauenden Erkenntniß einer guten Eigenschaft. Aber muß es eine bewundernswürdige Eigenschaft seyn? Nichts weniger. Es muß eine gute Eigenschaft seyn, deren ich den Menschen überhaupt, und also auch mich, fähig halte. Und diese Eigenschaften schließe ich so wenig aus dem Trauerspiele aus, daß vielmehr, nach meiner Meinung, gar kein Trauerspiel ohne sie besteht, weil man ohne sie kein Mitleid erregen kann. Ich will nur diejenigen großen Eigenschaften ausgeschlossen haben, die wir unter dem allgemeinen Namen des Heroismus begreifen können, weil jede derselben mit Unempfindlichkeit verbunden ist, und Unempfindlichkeit in dem Gegenstande des Mitleids, mein Mitleiden schwächt.

Lassen Sie uns hier bei den Alten in die Schule gehen. Was können wir nach der Natur für bessere Lehrer wählen? Um das Mitleid desto gewisser zu erwecken, wurden Oedipus und Alceste von allem Heroismus entkleidet. Jener klagt weibisch, und diese jammert mehr als weibisch; sie wollten sie lieber

zu empfindlich, als unempfindlich machen; sie ließen sie lieber zu viel Klagen ausschütten, zu viel Thränen vergießen, als gar keine.

Sie sagen, das benehme der Bewunderung ihren Werth nicht, daß sie das Mitleiden schwäche oder gar aufhebe, weil sie dieses mit dem Tode des Helden gemein habe. Sie irren hier aus zu großer Scharfsinnigkeit. Unter tausend Menschen wird nur ein Weltweiser seyn, welcher den Tod nicht für das größte Uebel, und das Todtseyn nicht für eine Fortdauer dieses Uebels hält! Das Mitleiden hört also mit dem Tode noch nicht auf; gesetzt aber, es hörte auf, so würde dieser Umstand weiter nichts, als die Ursache der Regel seyn, warum sich mit dem Tode des Helden auch das Stück schließen müsse. Kann sich aber das Stück mit der Bewunderung schließen? Wenn ich gesagt habe, der tragische Dichter müsse die Bewunderung so wenig sein Hauptwerk seyn lassen, daß er sie vielmehr nur zu Ruhepunkten des Mitleids machen müsse; so habe ich dieses damit sagen wollen, er solle seinem Helden nur so viel Standhaftigkeit geben, daß er nicht auf eine unanständige Art unter seinem

Unglück erliege. Empfinden muß er ihn sein Unglück lassen; er muß es ihn recht fühlen lassen: denn sonst können wir es nicht fühlen. Und nur dann und wann muß er ihn lassen einen effort thun, der auf wenige Augenblicke eine dem Schicksal gewachsene Seele zu zeigen scheint, welche große Seele den Augenblick darauf wieder ein Raub ihrer schmerzlichen Empfindungen werden muß.

Die alten Trauerspiele sind aus dem Homer, ihrem Inhalte nach, genommen, und diese Gattung der Gedichte selbst ist aus der Absingung seiner Epopeen entsprungen. Homer und nach ihm die Rhapsodisten wählten gewisse Stücke daraus, die sie bei feierlichen Gelegenheiten, vielleicht auch vor den Thüren ums Brot, abzusingen pflegten. Sie mußten die Erfahrung gar bald machen, was für Stücke von dem Volke am liebsten gehört wurden. Heldenthaten hört man nur Einmal mit sonderlichem Vergnügen; ihre Neuigkeit rührt am meisten. Aber tragische Begebenheiten rühren, so oft man sie hört. Diese also wurden, vorzüglich vor andern Begebenheiten bei dem Homer, ausgesucht, und Anfangs, so wie

sie erzählungsweise bey dem Dichter stehen, gesungen, bis man darauf fiel, sie dialogisch abzutheilen, und das daraus entstand, was wir jetzt Tragödie nennen. Hätten denn nun die Alten nicht eben sowohl aus den Heldenthaten ein dialogisches Ganzes machen können? Freylich; und sie würden es gewiß gethan haben, wenn sie nicht die Bewunderung für eine weit ungeschicktere Lehrerin des Volkes als das Mitleiden gehalten hätten.

Warum wollen wir die Arten der Gedichte ohne Noth verwirren, und die Gränzen der einen in die andern laufen lassen? So wie in dem Heldengedichte die Bewunderung das Hauptwerk ist, und alle anderen Affecten, das Mitleiden besonders, ihr untergeordnet sind; so sey auch in dem Trauerspiele das Mitleiden das Hauptwerk, und jeder andere Affect, die Bewunderung besonders, sey ihm nur untergeordnet, das ist, diene zu nichts, als das Mitleiden erregen zu helfen. Der Heldendichter läßt seinen Helden unglücklich seyn, um seine Vollkommenheiten ins Licht zu setzen. Der Tragödienschreiber setzt seines Helden Voll-

Vollkommenheiten ins Licht, um uns sein Unglück desto schmerzlicher zu machen.

Ein großes Mitleiden kann nicht ohne große Vollkommenheiten in dem Gegenstande des Mitleids seyn, und große Vollkommenheiten, sinnlich ausgedrückt, nicht ohne Bewunderung. Aber diese großen Vollkommenheiten sollen in dem Trauerspiele nie ohne große Unglücksfälle seyn, sollen mit diesen allezeit genau verbunden seyn, und sollen also nicht Bewunderung allein, sondern Bewunderung und Schmerz, das ist Mitleiden, erwecken. Und das ist meine Meinung. Die Bewunderung findet also in dem Trauerspiele nicht als ein besonderer Affect Statt, sondern bloß als die eine Hälfte des Mitleids. Und in dieser Betrachtung habe ich auch Recht gehabt, sie nicht als einen besondern Affect, sondern nur nach ihrem Verhältnisse gegen das Mitleiden zu erklären.

Und in diesem Verhältnisse, sage ich noch, soll sie der Ruhepunkt des Mitleidens seyn, nämlich da, wo sie für sich allein wirken soll.

Wir können nicht lange in einem starken Affecte bleiben; also können wir auch ein star-

kes Mitleiden nicht lange aushalten; es schwächt sich selbst ab. Auch mittelmäßige Dichter haben dieses gemerkt, und das starke Mitleiden bis zuletzt verspart. Aber ich hasse die französischen Trauerspiele, welche mir nicht eher als am Ende des fünften Aufzugs einige Thränen auspressen. Der wahre Dichter vertheilt das Mitleiden durch sein ganzes Trauerspiel; er bringt überall Stellen an, wo er die Vollkommenheiten und Unglücksfälle seines Helden in einer rührenden Verbindung zeigt, das ist, Thränen erweckt. Weil aber das ganze Stück kein beständiger Zusammenhang solcher Stellen seyn kann, so untermischt er sie mit Stellen, die von den Vollkommenheiten seines Helden allein handeln, und in diesen Stellen hat die Bewunderung, als Bewunderung, Statt. Was sind aber diese Stellen anders, als gleichsam Ruhepunkte, wo sich der Zuschauer zu neuem Mitleiden erholen soll?

Wenn nun aber diese Stellen nichts als Vorbereitungen zum künftigen Mitleiden seyn sollen, so müssen sie keine solchen Vollkommenheiten betreffen, die das Mitleiden zernichten. Ich will ein Exempel geben, dessen Lächerliches

Sie mir aber verzeihen müssen. Gesetzt, ich sagte zu jemand: heute ist der Tag, da Titus seinen alten Vater auf einem Seile, welches von der höchsten Spitze des Thurms bis über den Fluß ausgespannt ist, in einem Schubkarren von oben herab führen soll. Wenn ich nun, dieser gefährlichen Handlung wegen, Mitleiden für den Titus erwecken wollte, was muß ich thun? Ich müßte die guten Eigenschaften des Titus und seines Vaters aus einander setzen, und sie beide zu Personen machen, die es um so viel weniger verdienen, daß sie sich einer solchen Gefahr unterziehen müssen, je würdiger sie sind. Aber nicht wahr, dem Mitleiden ist der Weg zu dem Herzen meines Zuhörers auf einmal abgeschnitten, so bald ich ihm sage, Titus ist ein Seiltänzer, der diesen Versuch schon mehr als einmal gemacht hat? Und gleichwohl habe ich doch weiter nichts als eine Vollkommenheit des Titus den Zuhörern bekannt gemacht. Ja, aber es war eine Vollkommenheit, welche die Gefahr unendlich verringerte, und dem Mitleiden also die Nahrung nahm. Der Seiltänzer wird nunmehr bewundert, aber nicht bedauert.

Was macht aber derjenige Dichter aus seinem Helden anders, als einen Seiltänzer, der, wenn er ihn will sterben lassen, das ist, wenn er uns am meisten durch seine Unfälle rühren will, ihn eine Menge der schönsten Gasconaden, von seiner Verachtung des Todes, von seiner Gleichgültigkeit gegen das Leben, herschwatzen läßt? In eben dem Verhältnisse, in welchem die Bewunderung auf der einen Seite zunimmt, nimmt das Mitleiden auf der andern ab. Aus diesem Grunde halte ich den Polyeukt des Corneille für tadelhaft; ob er gleich wegen ganz anderer Schönheiten niemals aufhören wird zu gefallen. Polyeukt strebt ein Märtyrer zu werden; er sehnet sich nach Tod und Martern; er betrachtet sie als den ersten Schritt in ein überschwenglich seliges Leben. Ich bewundere den frommen Enthusiasten; aber ich müßte befürchten, seinen Geist in dem Schooße der ewigen Glückseligkeit zu erzürnen, wenn ich Mitleid mit ihm haben wollte.

Aus der Bewunderung entspringt der Vorsatz der Nacheiferung; aber, dieser Vorsatz ist nur augenblicklich. Wenn er zur Wirklichkeit

kommen soll, muß ihn entweder die darauf folgende deutliche Erkenntniß dazu bringen, oder der Affect der Bewunderung muß so stark fortdauern, daß der Vorsatz zur Thätigkeit kommt, ehe die Vernunft das Steuer wieder ergreifen kann. In dem ersten Falle ist die Wirkung nicht der Bewunderung, sondern der deutlichen Erkenntniß zuzuschreiben; und zu dem andern Falle werden nichts geringeres als Phantasten erfordert. Denn Phantasten sind doch wohl nichts anders, als Leute, bei welchen die untern Seelenkräfte über die obern triumphiren? Daran liegt nichts, werden Sie vielleicht sagen; dieser Phantasten sind sehr viele in der Welt, und es ist gut, wenn auch Phantasten tugendhafte Thaten thun. Wohl; so muß es denn eine von den ersten Pflichten des Dichters seyn, daß er nur für wirklich tugendhafte Handlungen Bewunderung erweckt. Denn wäre es ihm erlaubt, auch untugendhaften Handlungen den Firniß der Bewunderung zu geben, so hätte Plato Recht, daß er sie aus seiner Republik verbannt wissen wollen. Man soll aber nicht schließen, weil der Wein nicht selten blutige Gezänke erzeugt,

so ist es falsch, daß er des Menschen Herz erfreuen soll; oder weil die Poesie oft schlechte Handlungen als nachahmungswürdig anpreiset, so kann ihr Endzweck nicht seyn, die Sitten zu bessern.

Ich gehe noch weiter, und gebe Ihnen zu überlegen, ob die tugendhafte That, die ein Mensch aus bloßer Nacheiferung, ohne deutliche Erkenntniß, thut, wirklich eine tugendhafte That ist, und ihm als eine solche zugerechnet werden kann? Ferner dringe ich darauf: die Bewunderung einer schönen Handlung kann nur zur Nacheiferung eben derselben Handlung, unter eben denselben Umständen, und nicht zu allen schönen Handlungen antreiben; sie bessert, wenn sie ja bessert, nur durch besondere Fälle, und also auch nur in besondern Fällen.

Wie unendlich besser und sicherer sind die Wirkungen meines Mitleidens! Das Trauerspiel soll das Mitleiden nur überhaupt üben, und nicht uns in diesem oder jenem Falle zum Mitleiden bestimmen. Gesetzt auch, daß mich der Dichter gegen einen unwürdigen Gegenstand mitleidig macht, nämlich vermittelst fal-

scher Vollkommenheiten, durch die er meine Einsicht verführt, um mein Herz zu gewinnen. Daran ist nichts gelegen, wenn nur mein Mitleiden rege wird, und sich gleichsam gewöhnt, immer leichter und leichter reger zu werden. Ich lasse mich zum Mitleiden im Trauerspiele bewegen, um eine Fertigkeit im Mitleiden zu bekommen; findet aber das bei der Bewunderung Statt? Kann man sagen: ich will gern in der Tragödie bewundern, um eine Fertigkeit im Bewundern zu bekommen? Ich glaube, der ist der größte Geck, der die größte Fertigkeit im Bewundern hat; so wie ohne Zweifel derjenige der beste Mensch ist, der die größte Fertigkeit im Mitleiden hat.

Ich bin überzeugt, daß meine Worte oft meinem Sinne Schaden thun, daß ich mich nicht selten zu unbestimmt oder zu nachlässig ausdrücke. Versuchen Sie es also, sich durch Ihr eignes Nachdenken in den Geist meines Systems zu versetzen. Und vielleicht finden Sie es weit besser, als ich es vorstellen kann.

Lesen Sie doch das 15te Hauptstück der Aristotelischen Dichtkunst. Der Philosoph sagt

daselbst: der Held eines Trauerspiels müsse ein Mittelcharakter seyn; er müsse nicht allzu lasterhaft und auch nicht allzu tugendhaft seyn; wäre er allzu lasterhaft, und verdiente sein Unglück durch seine Verbrechen, so könnten wir kein Mitleiden mit ihm haben; wäre er aber allzu tugendhaft, und er würde dennoch unglücklich, so verwandle sich das Mitleiden in Entsetzen und Abscheu.

Ich bin hier wider Aristoteles, welcher mir überall eine falsche Erklärung des Mitleidens zum Grunde gelegt zu haben scheint. Ist es wahr, daß das Unglück eines allzu tugendhaften Menschen Entsetzen und Abscheu erweckt? Wenn es wahr ist, so müssen Entsetzen und Abscheu der höchste Grad des Mitleids seyn, welches sie doch nicht sind. Das Mitleiden, das in eben dem Verhältnisse wächst, in welchem Vollkommenheit und Unglück wachsen, hört auf, mir angenehm zu seyn, und wird desto unangenehmer, je größer auf der einen Seite die Vollkommenheit, und auf der andern das Unglück ist.

Unterdessen ist es doch auch wahr, daß an dem Helden ein gewisser Fehler seyn muß,

durch welchen er sein Unglück über sich gebracht hat. Aber warum diese ἁμαρτια, wie sie Aristoteles nennt? Etwa, weil er ohne sie vollkommen seyn würde, und das Unglück eines vollkommenen Menschen Abscheu erweckt? Gewiß nicht. Ich glaube, die einzige richtige Ursache gefunden zu haben; sie ist diese: weil ohne den Fehler, der das Unglück über ihn zieht, sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem andern gegründet wäre, und wir jedes von diesen zwei Stücken besonders denken würden.

Der Held ist in der Epopee unglücklich, und ist auch in der Tragödie unglücklich. Aber auf die Art, wie er es in der einen ist, darf er es nie in der andern seyn. Ich kann mich nicht erinnern, daß ich die Verschiedenheit dieser Arten irgendwo gehörig bestimmt gefunden hätte. Das Unglück des Helden in der Epopee muß keine Folge aus dem Charakter desselben seyn, weil es sonst, nach meiner obigen Anmerkung, Mitleiden erregen würde; sondern es muß ein Unglück des Verhängnisses

und Zufalls seyn, an welchem seine guten oder bösen Eigenschaften keinen Theil haben. Fato profugus, sagt Virgil von seinem Aeneas. Bei der Tragödie ist es das Gegentheil, und aus dem Oedip z. E. wird nimmermehr ein Heldengedicht werden, und wer eins daraus machen wollte, würde am Ende weiter nichts als ein Trauerspiel in Büchern gemacht haben. Denn es wäre elend, wenn diese beiden Dichtungsarten keinen wesentlichern Unterschied, als den beständigen oder durch die Erzählung des Dichters unterbrochenen Dialog, oder als Aufzüge und Bücher haben sollten.

Vergessen Sie auch ja nicht, daß die ganze Lehre von der Illusion eigentlich den dramatischen Dichter nichts angeht, und die Vorstellung seines Stücks das Werk einer andern Kunst, als der Dichtkunst, ist. Das Trauerspiel muß auch ohne Vorstellung und Acteurs seine völlige Stärke behalten; und diese bei dem Leser zu äußern, braucht sie nicht mehr Illusion als jede andre Geschichte.

1 7 5 7.

Darin sind wir doch wohl einig, daß alle Leidenschaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen sind? Auch darin: daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung, eines größern Grads unsrer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtseyn nicht anders als angenehm seyn kann? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm. Ihnen darf ich es aber nicht erst sagen: daß die Lust, die mit der stärkern Bestimmung unsrer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung unsrer Kraft geht, so unendlich kann überwogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht mehr bewußt sind.

Die unangenehmen Affecten in der Nachahmung gefallen deswegen, weil sie in uns ähnliche Affecten erwecken, die auf keinen gewissen Gegenstand gehen. Der Musikus macht mich betrübt; und diese Betrübniß ist mir angenehm, weil ich diese Betrübniß bloß als Affect empfinde, und jeder Affect angenehm ist.

Es ist bekannt, daß, wenn man zwei Saiten eine gleiche Spannung giebt, und die eine durch die Berührung ertönen läßt, die andre mit ertönt, ohne berührt zu seyn. Lassen Sie uns den Saiten Empfindung geben, so können wir annehmen, daß ihnen zwar eine jede Bebung, aber nicht eine jede Berührung angenehm seyn mag, sondern nur diejenige Berührung, die eine gewisse Bebung in ihnen hervorbringt. Die erste Saite also, die durch die Berührung erbebt, kann eine schmerzliche Empfindung haben; da die andre, der ähnlichen Erbebung ungeachtet, eine angenehme Empfindung hat, weil sie nicht (wenigstens nicht so unmittelbar) berührt worden. Also auch in dem Trauerspiele. Die spielende Person geräth in einen unangenehmen Affect, und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affect bei mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affect nur als Affect empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken.

Dergleichen zweite Affecten aber, die bei Erblickung solcher Affecten an andern in mir

entstehen, verdienen kaum den Namen der Affecten; daher ich denn in einem von meinen ersten Briefen schon gesagt habe, daß die Tragödie eigentlich keinen Affect bei uns rege mache, als das Mitleiden. Denn diesen Affect empfinden nicht die spielenden Personen, und wir empfinden ihn nicht bloß, weil sie ihn empfinden, sondern er entsteht in uns ursprünglich aus der Wirkung der Gegenstände auf uns.

Der Grundsatz ist richtig: der dramatische Dichter muß dem Schauspieler Gelegenheit geben, seine Kunst zu zeigen. Allein das philosophische Erhabne ist, meines Erachtens, am wenigsten dazu geschickt; denn eben so wenig Aufwand, als der Dichter, es auszudrücken, an Worten gemacht hat, muß der Schauspieler, es vorzustellen, an Geberden und Tönen machen. Ich berufe mich, statt des besten Beweises, auf den Unterschied, der unter den Geberden des Schauspielers ist. Einen Theil der Geberden hat der Schauspieler jederzeit in seiner Gewalt; er kann sie machen, wenn er will. Allein zu einem großen Theil anderer, und zwar gleich zu denjenigen, aus welchen man den wahren Schauspieler am sichersten

erkennt, wird mehr als sein Wille erfordert: eine gewisse Verfassung des Geistes nämlich, auf welche diese oder jene Veränderung des Körpers von selbst, ohne sein Zuthun, erfolgt. Wer ihm also die Verfassung am meisten erleichtert, der befördert ihm sein Spiel am meisten. Und wodurch wird diese erleichtert? Wenn man den ganzen Affect, in welchem der Acteur erscheinen soll, in wenig Worte faßt? Gewiß nicht! Sondern je mehr sie ihn entfalten, je verschiedener die Seiten sind, auf welchen sie ihn zeigen, desto unmerklicher geräth der Schauspieler selbst darein.

Wissen Sie, daß Sie mir auch noch die Fortsetzung von Ihren Lehrgedichten schuldig sind? Ich will durchaus alle Ihre poetischen Arbeiten sehen; ob ich gleich deswegen nicht will, daß Sie mehr Zeit auf die Poesie, als auf die Philosophie verwenden sollen. Denn Sie haben in der That Recht: den schönen Wissenschaften sollte nur ein Theil unsrer Jugend gehören; wir haben uns in wichtigern Dingen zu üben, ehe wir sterben. Ein Alter, der seine ganze Lebenszeit über nichts als ge-

reimt hat, und ein Alter, der seine ganze Lebenszeit über nichts gethan, als daß er seinen Athem in ein Holz mit Löchern gelassen: von solchen Alten zweifle ich sehr, ob sie ihre Bestimmung erreicht haben.

1758.

Ich werde alle Ihre Gedanken zu nutzen suchen, sobald ich mich der Sphäre der Wahrheit wieder nähern werde. Jetzt schweife ich in der Sphäre der historischen Ungewißheit herum, und Sie glauben nicht, mit welcher Menge von nichtswürdigen Kleinigkeiten mein Kopf jetzt angefüllt ist. Der einzige Vortheil, den ich davon wegbringen werde, ist dieser, daß ich das alte schwäbische Deutsch gelernt habe, und die Gedichte darin, welche die Schweizer ans Licht bringen, mit vieler Leichtigkeit nunmehr lese. Ich wollte daher, daß man nicht schon die Fabeln der Minnesinger und die Rimhilden Rache recensirt hätte; ich würde Verschiedenes dabei zu erinnern haben, welches zeigen könnte, daß die Schweizer dieser Arbeit bei weitem nicht so gewachsen sind,

als sie glauben. Sie haben in ihren glossariis, die sie dem alten Dichter beigefügt, sehr grobe Fehler gemacht.

---

1 7 6 1.

— — — Sobald wir wieder zusammen kommen werden. Aber wenn wird das geschehen? Wenn ich in dem altẽ römischen Sinne beatus seyn werde? Ach, liebster Freund, dazu gehört viel. Und bei mir gehört gleich noch einmal so viel dazu, als bei einem andern. Ich bin kein Wirth. Die Wahrheit zu sagen, ich mag es auch nicht seyn. Denn vielleicht, daß ich so, weit eher wieder in meine alte Sphäre zurückkomme, als wenn ich es wäre, als wenn ich mir das Zeitliche zu sehr angelegen seyn ließe, und dadurch nach und nach an einer Lebensart Geschmack fände, die für Keinen ist,

Quem tu, Melpomene, semel
Nascentem placido lumine videris.

1764.

Ich brenne vor Begierde, die letzte Hand an meine Minna von Barnhelm zu ..gen; und doch wollte ich auch nicht gern mit halbem Kopfe daran arbeiten. Ich habe Ihnen von diesem Lustspiele nichts sagen können, weil es wirklich eins von meinen letzten Projekten ist. Wenn es nicht besser, als alle meine bisherigen dramatischen Stücke wird, so bin ich fest entschlossen, mich mit dem Theater gar nicht mehr abzugeben. Es könnte doch seyn, daß ich zu lange gefeiert hätte.

1767.

In Hamburg bin ich gewesen; und in neun bis zehn Wochen denke ich wieder hin zu gehen, — wahrscheinlicher Weise, um auf immer da zu bleiben. Ich hoffe, es soll mir nicht schwer fallen, Berlin zu vergessen. Meine Freunde daselbst werden mir immer theurer, werden immer meine Freunde bleiben; aber alles übrige vom größten bis zum kleinsten — Doch ich erinnere mich, Sie hören es ungern,

wenn man sein Mißvergnügen über diese Königin der Städte verräth. — Was hatt' ich auf der verzweifelten Galeere zu suchen? — Fragen Sie mich nicht: auf was ich nach Hamburg gehe. Eigentlich auf nichts. Wenn sie mir in Hamburg nur nichts nehmen, so geben sie mir eben so viel, als sie mir hier gegeben haben. Doch Ihnen brauche ich nichts zu verhehlen. Ich habe allerdings mit dem dortigen neuen Theater, und den Entrepreneurs desselben, eine Art von Abkommen getroffen, welches mir auf einige Jahre ein ruhiges und angenehmes Leben verspricht. Als ich mit ihnen schloß, fielen mir die Worte aus dem Juvenal bei: —

Quod non dant proceres, dabit Histrio. —

Ich will meine theatralischen Werke, welche längst auf die letzte Hand gewartet haben, daselbst vollenden, und aufführen lassen. Solche Umstände waren nothwendig, die fast erloschene Liebe zum Theater wieder bei mir zu entzünden. Ich fing eben an, mich in andere Studien zu verlieren, die mich gar bald zu aller Arbeit des Genies würden unfähig gemacht haben. Mein Laokoon ist nun wieder

die Nebenarbeit. Mich dünkt, ich komme mit der Fortsetzung desselben, für den großen Haufen unserer Leser, auch noch immer früh genug. Die wenigen, die mich itzt lesen, verstehen von der Sache eben so viel, wie ich, und mehr.

---

1 7 6 8.

Gott sey Dank, bald kommt die Zeit wieder, daß ich keinen Pfennig in der Welt mein nennen kann, als den, den ich erst verdienen soll. Ich bin unglücklich, wenn es mit Schreiben geschehen muß! —

Nimm meinen brüderlichen Rath, und gieb den Vorsatz ja auf, vom Schreiben zu leben. Den, mit jungen Leuten auf die Universität zu gehen, billige ich auch nicht sehr. Was soll am Ende heraus kommen? Sieh, daß Du ein Sekretair wirst, oder in ein Collegium kommen kannst. Es ist der einzige Weg, über lang oder kurz nicht zu darben. Für mich ist es zu spät, einen andern einzuschlagen. Ich rathe Dir damit nicht, zugleich alles gänzlich aufzugeben, wozu Dich Lust und Genie treiben.

Klopstocks prosaische Schreibart hat mir allezeit sehr wohl gefallen; sie ist männlich, nicht gemein, und entfernt sich unendlich von dem pedantischen Tone, den so viele unter uns annehmen, wenn sie von grammatikalischen Dingen reden müssen.

Wie ich aus den Zeitungen sehe, so bestätiget sich die Nachricht von Winkelmanns Tode. Das ist seit kurzem der zweite Schriftsteller, dem ich mit Vergnügen ein Paar Jahre von meinem Leben geschenkt hätte.

Du willst wissen, ob ich bloß auf meine Rechnung oder in anderer Verbindung nach Rom gehe, weil man verschiedentlich davon rede? Dir kann ich es sagen: bloß auf meine Rechnung. Aber laß doch nur die Leute sagen, was sie wollen. Ob sie es recht wissen, oder nicht. Es ist doch bloße Neugierde, und nichts weniger als Theilnahme an meinen Umständen.

Ich gehe künftigen Februar von Hamburg weg. Und wohin? Geraden Weges nach Rom.

Was ich in Rom will, werde ich Ihnen aus Rom schreiben. Von hier aus kann ich Ihnen nur so viel sagen, daß ich in Rom

wenigstens eben so viel zu suchen und zu erwarten habe, als an einem Orte in Deutschland. So viel kann ich ungefähr noch mit hinbringen, um ein Jahr da zu leben; wenn das alle ist, nun so wäre es auch hier alle, und ich bin gewiß versichert, daß es sich lustiger und erbaulicher in Rom muß hungern und betteln lassen, als in Deutschland.

Ich dächte, wir machten uns die guten Köpfe, welche heranwachsen, ja auf alle Weise zu Freunden. Sie möchten sonst, anstatt bloß in unsre Fußstapfen zu treten, uns die Schuhe austreten. — Meinetwegen zwar: denn machen uns diese nicht schon vergessen, so thun es sicherlich spätere. —

Sie werden erfahren haben, was ich Willens bin. Ich hoffe, Ihren Beifall zu haben. Wenigstens bin ich gewiß, daß er mir nicht entstehen würde, wenn ich Ihnen alle meine Bewegungsgründe mittheilen könnte und wollte. Ob ich hier oder da bin, daran ist so Wenigen so wenig gelegen, — — und mir am allerwenigsten! Das Halbdutzend Freunde, das ich ungern verlasse, hoffe ich auch in der Ferne zu behalten und zu nutzen.

Ich gehe in allem Ernst mit einem neuen Commentar über die Dichtkunst des Aristoteles, wenigstens desjenigen Theils, der die Tragödie angeht, schwanger.

Ich sage Ihnen dieses auch darum, daß Sie nicht glauben, daß ich mich aufs künftige lediglich unter den Alterthümern vergraben will. Ich schätze das Studium derselben gerade so viel, als es werth ist: ein Steckenpferd mehr, sich die Reise des Lebens zu verkürzen. Mit allen zu unsrer wahren Besserung wesentlichen Studien ist man so bald fertig, daß einem Zeit und Weile lang wird.

Was ich in meinem Leben noch schreibe, soll genau nach den verdrehten Worten des Thucydides abgemessen seyn, die Sie auf meinen antiquarischen Briefen lesen. Das Schreiben ἐς ἀει will ich Euch andern Schwärmern überlassen: so, dann und wann, ein kleines ἀγωνισμα ἐς το παραχρημα ἀκουειν, um sieben Neuntheile von meinen lieben schreibenden Landsleuten auf mich toll und rasend zu machen, das ist alles, was ich mir vornehme.

Meinen Sie nicht, daß diese antiquarischen Briefe ein ziemlicher Anfang sind? Ich freue

mich schon im voraus auf alle die Ehrentitel, die ich dafür bekommen werde. Nur ärgert es mich, daß es so wenige wissen können, wie sehr ich mich darüber freue.

Noch könnte ich Ihnen melden, daß unser Freund Ebert den Jordin übersetzt, wovon er mir bei seinem Hierseyn nicht ein Wort gesagt. Ich will ihm gern jede Uebersetzung als ein eignes Werk anrechnen; aber nur von der Religion müßte es nicht handeln. Das pro und das contra über diesen Punkt habe ich eins so satt, wie das andre. Lieber schreibt von geschnittnen Steinen; ihr werdet sicherlich wenig Gutes, aber auch wenig Böses stiften.

Ich mag keine Bekanntschaften in Rom, als die ich mir zufälliger Weise selbst mache. Wenn Winkelmann nicht ein so besonderer Freund und Klient von Albani gewesen wäre: so, glaube ich, wären seine Monumenti auch anders ausgefallen. Es ist eine Menge Schund darin, bloß weil er in der Villa Albani steht; von Seiten der Kunst taugt er nicht, und von Seiten der Gelehrsamkeit ist auch nicht mehr darin, als Winkelmann mit Gewalt hineinpreßt. Was ich zu sehen, und

wie ich zu leben gedenke, das kann ich ohne Kardinäle.

Ich denke nicht, daß es mir in Rom länger gefallen wird, als es mir noch an einem Orte in der Welt gefallen hat. Wenn alsdann das Collegium de propaganda fide einen wohin zu schicken hat, wohin auch nicht einmal ein Jesuit will, so will ich dahin. — Wenn wir einander über zwanzig Jahre wieder sehen, was werde ich Ihnen nicht zu erzählen haben!

Erinnern Sie mich doch alsdann auch an unser hiesiges Theater. Wenn ich den Bettel nicht schon vergessen habe, so will ich Ihnen die Geschichte desselben haarklein erzählen. Sie sollen alles erfahren, was sich in der Dramaturgie nicht schreiben ließ. Und wenn wir auch alsdann noch kein Theater haben: so werde ich aus der Erfahrung die sichersten Mittel nachweisen können, in Ewigkeit keins zu bekommen. — Transeat cum caeteris erroribus! —

Soll ich Ihnen noch von meiner Reise etwas sagen? Es bleibt fest dabei. Aber wissen Sie, was mich ärgert? Daß alle, denen

ich sage, „ich reise nach Rom,“ sogleich auf Winkelmann verfallen. Was hat Winkelmann und der Plan, den sich Winkelmann in Italien machte, mit meiner Reise zu thun? Niemand kann den Mann höher schätzen, als ich; aber dennoch möchte ich eben so ungern Winkelmann seyn, als ich oft Lessing bin.

---

1 7 6 9.

Ich räume ein, daß Verschiedenes im Laokoon nicht bestimmt genug ist; aber wie kann es, da ich nur kaum den Einen Unterschied zwischen der Poesie und Malerei zu betrachten angefangen habe, welcher aus dem Gebrauche ihrer Zeichen entspringt, in so fern die einen in der Zeit, und die andern im Raume existiren? Beide können eben sowohl natürlich, als willkührlich seyn; folglich muß es nothwendig eine doppelte Malerei und eine doppelte Poesie geben: wenigstens von beiden eine höhere und eine niedrige Gattung. Die Malerei braucht entweder coexistirende Zeichen, welche natürlich sind, oder welche willkührlich sind; und eben diese Verschiedenheit findet sich auch

bei den consecutiven Zeichen der Poesie. Denn es ist eben so wenig wahr, daß die Malerei sich nur natürlicher Zeichen bediene, als es wahr ist, daß die Poesie nur willkührliche Zeichen brauche. Aber das ist gewiß, daß je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt, oder die natürlichen mit willkührlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit: wie hingegen die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkührlichen Zeichen den natürlichen näher bringt. Folglich ist die höhere Malerei die, welche nichts als natürliche Zeichen im Raume brauchet, und die höhere Poesie die, welche nichts als natürliche Zeichen in der Zeit brauchet. Folglich kann auch weder die historische noch die allegorische Malerei zur höhern Malerei gehören, als welche nur durch die dazu kommenden willkührlichen Zeichen verständlich werden können. Ich nenne aber willkührliche Zeichen in der Malerei nicht allein alles, was zum Costume gehört, sondern auch einen großen Theil des körperlichen Ausdrucks selbst. Zwar sind diese Dinge eigentlich nicht in der Male-

rei willkührlich; ihre Zeichen sind in der Malerei auch natürliche Zeichen: aber es sind doch natürliche Zeichen von willkührlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständniß, eben die geschwinde und schnelle Wirkung haben können, als natürliche Zeichen von natürlichen Dingen. Alles was ich noch von der Malerei gesagt habe, betrifft nur die Malerei nach ihrer höchsten und eigenthümlichsten Wirkung. Ich habe nie geläugnet, daß sie auch, außer dieser, noch Wirkungen genug haben könne; ich habe nur läugnen wollen, daß ihr alsdann der Name Malerei weniger zukomme. Ich habe nie an den Wirkungen der historischen und allegorischen Malerei gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, daß in diesen der Maler weniger Maler ist, als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist. Nun noch ein Wort von der Poesie, damit Sie nicht mißverstehen, was ich eben gesagt habe. Die Poesie muß schlechterdings ihre willkührlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen; und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prose, und wird

Poesie. Die Mittel, wodurch sie dieses thut, sind der Ton, die Worte, die Stellung der Worte, das Sylbenmaß, Figuren und Tropen, Gleichnisse u. s. w. Alle diese Dinge bringen die willkührlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen: folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niedern Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkührlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf willkührliche Zeichen zu seyn, und werden natürliche Zeichen willkührlicher Dinge. Daß die dramatische Poesie die höchste, ja die einzige Poesie ist, hat schon Aristoteles gesagt, und er giebt der Epopee nur in so fern die zweite Stelle, als sie größten Theils dramatisch ist, oder seyn kann. Der Grund, den er davon angiebt, ist zwar nicht der meinige; aber er läßt sich auf meinen reduciren, und wird nur durch diese Reduction auf meinen, vor aller falschen Anwendung gesichert.

Was Ihnen * * von Wien gesagt hat, ist ganz ohne Grund; aber * * hat von dem Projekte in Wien ohne Zweifel so reden wollen, wie man es allenfalls in Berlin noch einzig und allein goutiren könnte. Wien mag seyn wie es will, der deutschen Litteratur verspreche ich dort immer noch mehr Glück, als in Eurem französirten Berlin. Wenn der Phädon in Wien confiscirt ist: so muß es bloß geschehen seyn, weil er in Berlin gedruckt worden, und man sich nicht einbilden können, daß man in Berlin für die Unsterblichkeit der Seele schreibe. Sonst sagen Sie mir von Ihrer Berlinischen Freiheit zu denken und zu schreiben ja nichts. Sie reducirt sich einzig und allein aaf die Freiheit, gegen die Religion so viel Sottisen zu Markte zu bringen, als man will. Und dieser Freiheit muß sich der rechtliche Mann nun bald zu bedienen schämen. Lassen Sie es aber doch einmal einen in Berlin versuchen, über andre Dinge so frei zu schreiben, als Sonnenfels in Wien geschrieben hat; lassen Sie es ihn versuchen, dem vornehmen Hofpöbel so die Wahrheit zu sagen, als dieser sie ihm gesagt hat; lassen Sie einen

in Berlin auftreten, der für die Rechte der Unterthanen, der gegen Aussaugung und Despotismus seine Stimme erheben wollte, wie es itzt sogar in Frankreich und Dänemark geschieht: und Sie werden bald die Erfahrung haben, welches Land bis auf den heutigen Tag das sklavischste Land von Europa ist. Ein jeder thut indeß gut, den Ort, in welchem er seyn muß, sich als den besten einzubilden; und der hingegen thut nicht gut, der ihm diese Einbildung benehmen will.

---

1 7 7 0.

Gott weiß, daß ich mich herzlich sehne, fürs erste in Ruhe zu kommen, weil ich doch in Ruhe kommen soll; des Sperlings Leben aufm Dache ist nur recht gut, wenn man ihm kein Ende abzusehn braucht. Wenn es nicht immer dauern kann, dauert es jeden Tag zu lange.

Ich habe es nie nöthiger gehabt, um Geld zu schreiben, als jetzt: und diese Nothwendigkeit hat, natürlicher Weise, sogar Einfluß auf die Materie, wovon ich schreibe. Was eine

besondere Heiterkeit des Geistes, was eine besondere Anstrengung erfordert; was ich mehr aus mir selbst ziehen muß, als aus Büchern: damit kann ich mich jetzt nicht abgeben. Ich sage Dir dieses, damit Du Dich nicht wunderst, wenn ich Deines Mißfallens ungeachtet, etwa gar noch einen zweiten Theil zum Berengarius schriebe. Ich muß das Brett bohren, wo es am dünnsten ist: wenn ich mich von außen weniger geplagt fühle, will ich das dicke Ende wieder vornehmen. Ich fühle es, daß mir schon die Umarbeitung meiner alten Schriften mehr Zeit kosten wird, als der ganze Bettel werth ist.

Die Ode an die Könige will ich mir dreimal laut vorsagen, so oft ich werde Lust haben, an meiner antityrannischen Tragödie zu arbeiten. Ich hoffe mit Hülfe derselben aus dem Spartacus einen Helden zu machen, der aus andern Augen sieht, als der beste römische. Aber wenn! wenn!

Diesen Winter werde ich wohl so ziemlich gerade an dem andern Ufer des Flusses, wo ich, auch unter dem Schnee, bunte Steinchen und Muscheln aufsuche, verschleudern, und ver-

schleudern müssen. Sie werden mich wohl verstehen, wenn Sie gehört haben, daß ich mich endlich bereden lassen, meine kleinen Schriften wieder herauszugeben, und mit den Sinngedichten den Anfang machen will; weil ich zum Glück oder zum Unglück, von diesen Dingen unter meinen alten Papieren noch eine ziemliche Anzahl gefunden habe, die nicht gedruckt sind, und mit welchen ich ungefähr die ersetzen kann, die von den gedruckten nothwendig wegbleiben müssen.

1771.

Mit dem Ferguson will ich mir nun ein eigentliches Studium machen. Ich sehe schon aus dem vorgesetzten Inhalte, daß es ein Buch ist, wie mir hier gefehlt hat, wo ich größtentheils nur solche Bücher habe, die über lang oder kurz den Verstand, so wie die Zeit, tödten. Wenn man lange nicht denkt, so kann man am Ende nicht mehr denken. Ist es aber auch wohl gut, Wahrheiten zu denken, sich ernstlich mit Wahrheiten zu beschäftigen, in deren beständigem Widerspruche wir nun schon

einmal

einmal leben, und zu unsrer Ruhe beständig fortleben müssen? Und von dergleichen Wahrheiten sehe ich in dem Engländer schon manche von weitem.

Wie auch solche, die ich längst für keine Wahrheiten mehr gehalten. Doch ich besorge es nicht erst seit gestern, daß, indem ich gewisse Vorurtheile weggeworfen, ich ein wenig zu viel mit weggeworfen habe, was ich werde wiederholen müssen. Daß ich es zum Theil nicht schon gethan, daran hat mich nur die Furcht verhindert, nach und nach den ganzen Unrath wieder in das Haus zu schleppen. Es ist unendlich schwer, zu wissen, wenn und wo man bleiben soll, und Tausenden für Einen ist das Ziel ihres Nachdenkens die Stelle, wo sie des Nachdenkens müde geworden.

Sind Patriarchen und Propheten Leute, zu denen wir uns herablassen sollen? Sie sollen vielmehr die erhabensten Muster der Tugend seyn, und die geringste ihrer Handlungen soll in Absicht auf eine gewisse göttliche Oekonomie für uns aufgezeichnet seyn. Wenn also an Dingen, die sich nur kaum entschuldigen lassen, der Pöbel mit Gewalt etwas

Göttliches finden soll und will: so thut, denke ich, der Weise Unrecht, wenn er diese Dinge bloß entschuldigt. Er muß vielmehr mit aller Verachtung von ihnen sprechen, die sie in unsern bessern Zeiten verdienen würden, mit aller der Verachtung, die sie in noch bessern, noch aufgeklärtern Zeiten nur immer verdienen können. —

Dieses zusammen ist die eigentliche Ursache, warum ich den dritten Theil noch liegen gelassen, und mich indeß mit andern Possen beschäftigt habe. Epigramme habe ich nun zwar nicht gemacht, sondern mich jetzt nur geschämt, sie einmal gemacht zu haben. Die kleinen Schriften sollen mit aller Gewalt wieder gedruckt werden, und da habe ich ja wohl meine alten Papiere durchstänkern müssen, um das gar zu Elende, wenn nicht durch etwas Besseres, wenigstens durch etwas Anderes zu ersetzen.

Viel lieber hätte ich an dem zweiten Theile des Berengarius gearbeitet. Denn sagen Sie davon, was Sie wollen, es ist doch dasjenige Buch von allen meinen Büchern, bei dessen

Niederschreibung ich das meiste Vergnügen gehabt habe, und mir die Zeit am wenigsten lang geworden ist. Warum soll ich mich mit andern Dingen lieber martern, und doch am Ende nichts Rechtes heraus bringen? Mein Spartacus soll darum doch noch eher fertig werden, als wir in Deutschland ein Theater haben.

Elise hat mir sehr wohl gefallen, und würde mir ohne Zweifel noch mehr gefallen haben, wenn meine Empfindungen itzt nicht so selten mit dem Tone solcher Gedichte gleich gestimmt wären. Der Bücherstaub fällt immer mehr und mehr auf meine Nerven, und bald werden sie gewisser feiner Schwingungen ganz und gar nicht mehr fähig seyn. Aber was ich nicht mehr fühle, werde ich, ehemals gefühlt zu haben, doch nie vergessen. Ich werde, weil ich stumpf geworden, nie gegen diejenigen ungerecht werden, die es noch nicht sind; ich werde keinen Sinn verachten, weil ich ihn unglücklicher Weise verloren habe.

Wenn Dir um sonst nichts bange ist, als daß ich mich durch das schale Lob der Theolo-

gen dürfte verführen lassen, mich mehr mit ihren Quisquilien und Ungereimtheiten zu beschäftigen: so kannst Du meinetwegen ganz ohne Sorgen seyn.

Endlich folgt hier, womit ich glaube, daß es am besten ist, den ersten Theil meiner vermischten Schriften zu vollenden. Ich habe mit den kritischen Untersuchungen schlechterdings abbrechen müssen; und ohne Zweifel ist es für die Schriften selbst um so viel besser. Denn diese kritischen Alfanzereien sind doch nur nach weniger Leser Geschmack; da es hingegen ungleich mehreren angenehm seyn wird, auch die Lieder in dem Bande zu finden, zu welchem ohnedies keine Abhandlungen kommen können, weil ich über die ganze Gattung nichts zu sagen weiß, als was schon tausendmal gesagt worden ist.

1772.

Die erste Hälfte meiner neuen Tragödie wirst Du nun wohl haben; und ich bin sehr begierig, Dein Urtheil darüber zu vernehmen. Ich habe über keine Zeile derselben eine Seele,

weder hier noch in Hamburg, können zu Rathe ziehn: gleichwohl muß man wenigstens über seine Arbeit mit jemand sprechen können, wenn man nicht selbst darüber einschlafen soll. Die bloße Versicherung, welche die eigene Kritik uns gewährt, daß man auf dem rechten Wege ist und bleibt, wenn sie auch noch so überzeugend wäre, ist doch so kalt und unfruchtbar, daß sie auf die Ausarbeitung keinen Einfluß hat.

An Gleim.

Sie haben mir mit Ihren Liedern für's Volk eine wahre und große Freude gemacht. —

Man hat oft gesagt, wie gut und nothwendig es sey, daß sich der Dichter zu dem Volke herablasse. Auch hat es hier und da ein Dichter zu thun versucht. Aber noch keinem ist es eingefallen, es auf die Art zu thun, wie Sie es gethan haben: und doch denke ich, daß diese Ihre Art die vorzüglichste, wo nicht die einzig wahre ist.

Sich zum Volke herablassen, hat man geglaubt, heiße: gewisse Wahrheiten (und mei-

stens Wahrheiten der Religion) so leicht und faßlich vortragen, daß sie der Blödsinnigste aus dem Volke verstehe. Diese Herablassung also hat man lediglich auf den Verstand gezogen; und darüber an keine weitere Herablassung zu dem Stande gedacht, welche in einer täuschenden Versetzung in die mancherlei Umstände des Volkes besteht. Gleichwohl ist diese letztere Herablassung von der Beschaffenheit, daß jene erstere von selbst daraus folgt; da hingegen jene erstere ohne diese letztere nichts als ein schales Gewäsch ist, dem alle individuelle Application fehlt.

Ihre Vorgänger haben das Volk bloß, und allein für den schwachdenkendsten Theil des Geschlechts genommen; und daher für das vornehme und für das gemeine Volk gesungen. Sie nur haben das Volk eigentlich verstanden, und den mit seinem Körper thätigern Theil im Auge gehabt, dem es nicht sowohl am Verstande, als an der Gelegenheit fehlt, ihn zu zeigen. Unter dieses Volk haben Sie sich gemengt: nicht, um es durch gewinnstlose Betrachtungen von seiner Arbeit abzuziehen, sondern um es zu seiner Arbeit zu ermuntern,

und seine Arbeit zur Quelle ihm angemessener Begriffe, und zugleich zur Quelle seines Vergnügens zu machen. Besonders athmen in Ansehung des letztern die meisten von diesen Ihren Liedern das, was den alten Weisen ein so wünschenswerthes, ehrenvolles Ding war, und was täglich mehr und mehr aus der Welt sich zu verlieren scheint: ich meine, jene fröhliche Armuth, laeta paupertas, die dem Epikur, und dem Seneca so sehr gefiel, und bei der es wenig darauf ankömmt, ob sie erzwungen oder freiwillig ist, wenn sie nur fröhlich ist.

Sehen Sie, das wäre es ungefähr, was ich Ihren Liedern vorzusetzen wünschte, um den aufmerksamern Leser in den eigentlichen Gesichtspunkt derselben zu stellen.

Fast bin ich wieder da, wo ich vor dem Jahre war; und wenn ich mich schlechterdings anstrengen muß, so kann es noch schlimmer werden. Diese meine Zerrüttung (Krankheit kann ichs freilich nicht nennen) ist denn auch Schuld, daß ich mein neues Stück noch nicht aufführen sehen, ob es gleich schon dreimal aufgeführt worden. Ich befand mich jedesmal

nichts weniger als in der Fassung, in der ich fähig gewesen wäre, zu urtheilen, was in meiner eigenen Arbeit gut oder schlecht sey. Was hätte ich denn also in der Vorstellung gesollt? Mir schale Urtheile hinterbringen lassen? oder noch schalere Lobeserhebungen einernten?

Kritik, will ich Ihnen nur vertrauen, ist das einzige Mittel mich zu mehrerem aufzufrischen, oder vielmehr aufzuhetzen. Denn da ich die Kritik nicht zu dem kritisirten Stücke anzuwenden im Stande bin; da ich zum Verbessern überhaupt ganz verdorben bin, und das Verbessern eines dramatischen Stücks insbesondere fast für unmöglich halte, wenn es einmal zu einem gewissen Grade der Vollendung gebracht ist, und die Verbesserung mehr als Kleinigkeiten betreffen soll: so nutze ich die Kritik zuverlässig zu etwas Neuem. — Also, wenn auch Sie es wollen, daß ich wieder einmal etwas Neues in dieser Art machen soll; so sehen Sie, worauf es dabei mit ankömmt: — mich durch Tadel zu reizen, nicht dieses Nämliche besser zu machen, sondern überhaupt etwas Besseres zu machen. Und wenn auch

dieses Bessere sodann nothwendig noch seine Mängel haben muß: so ist dieses allein der Ring durch die Nase, an dem man mich in immerwährendem Tanze erhalten kann. —

Es geht mir auch hier, wie es mir mit andern Arbeiten geht, die ich vor langen Jahren im Sinn gehabt habe. Ich finde entweder das nicht mehr, was ich damals fand; oder, was ich finde, ist altioris indaginis.

Daß es mir nicht ganz gleichgültig seyn kann, wie die Vorstellung meiner Emilia ausgefallen, das versteht sich. Aber das war mir freilich nicht angenehm zu ersehen, daß sie eben nicht zum besten ausgefallen seyn müsse. Wenn das Stück, nach der Scene der Mutter mit dem Marinelli, ein wenig matt zu werden geschienen hat, so liegt es nothwendig an dem Spiele des Vaters und der Orsina. Denn daß das Interesse von jener Scene an nicht immer stiege: das wüßte ich doch wahrlich nicht. Aber was mich noch mehr als die Vorstellung meines Stücks interessirt hat, war, Ihr eignes Urtheil darüber zu vernehmen. Ich will darauf schwören, und wenn Sie wollen, auch wetten, daß Sie in den meisten

Stücken Ihrer Kritik Recht haben mögen. Nur untersuchen mag ich es jetzt nicht. Ich danke Gott, daß ich den ganzen Plunder nach und nach wieder aus den Gedanken verliere, und will mir ihn durch eine solche Untersuchung nicht wieder auffrischen. Ich habe in dieser Absicht wohl noch mehr gethan: ich habe der hiesigen Vorstellung nicht ein einzigesmal beigewohnt. Ehe ich die dramatische Arbeit nicht gänzlich wieder aus dem Kopfe habe, will keine andere hinein. Aber warum muß ich sie denn aus dem Kopfe haben?

Fragen Sie das? — Ich will nicht hoffen, daß Sie es in Ernst fragen. —

Ich habe gearbeitet, mehr als ich sonst zu arbeiten gewohnt bin. Aber lauter Dinge, die, ohne mich zu rühmen, auch wohl ein grösserer Stümper eben so gut hätte machen können. Ehestens will ich Dir den ersten Band von Beiträgen zur Geschichte und Litteratur schicken, womit ich so lange ununterbrochen fortzufahren gedenke, bis ich Lust und Kräfte wieder bekomme, etwas Gescheidteres zu arbeiten. Das dürfte aber so bald sich nicht ereignen. Und in der That, ich weiß auch nicht

einmal, ob ich es wünsche. Solche trockne Bibliothekar-Arbeit läßt sich so recht hübsch hinschreiben, ohne alle Theilnehmung, ohne die geringste Anstrengung des Geistes. Dabei kann ich mich noch immer mit dem Troste beruhigen, daß ich meinem Amte Genüge thue, und manches dabei lerne; gesetzt auch, daß nicht das Hundertste von diesem Manchen werth wäre, gelernt zu werden.

Daß ich etwas wieder für das Theater machen sollte, will ich wohl bleiben lassen. Kein Mensch unterzieht sich gern Arbeiten, von welchen er ganz und gar keinen Vortheil hat, weder Geld, noch Ehre, noch Vergnügen. In der Zeit, die mir ein Stück von zehn Bogen kostet, könnte ich gut und gern mit weniger Mühe hundert andere Bogen schreiben. Zwar habe ich, nach meinem letzten Ueberschlage, wenigstens zwölf Stücke, Komödien und Tragödien zusammengerechnet, deren jedes ich innerhalb sechs Wochen fertig machen könnte. Aber wozu mich, für nichts und wieder für nichts, sechs Wochen auf die Folter spannen? Sie haben mir von Wien aus neuerdings hundert Dukaten für ein Stück geboten:

aber ich will hundert Louisd'or; und ein Schelm, der jemals wieder eins macht, ohne diese zu bekommen! Du wirst sagen, daß dies sehr eigennützig gedacht sey, gesetzt daß meine Stücke auch so viel werth wären. Ich antworte Dir darauf: jeder Künstler setzt sich seine Preise; jeder Künstler sucht so gemächlich von seinen Werken zu leben, als möglich: warum denn nun nicht auch der Dichter? Wenn meine Stücke nicht hundert Louisd'or werth sind; so sagt mir lieber gar nichts mehr davon: denn sie sind sodann gar nichts mehr werth. Für die Ehre meines lieben Vaterlandes will ich keine Feder ansetzen; und wenn sie auch in diesem Stücke auf immer einzig und allein von meiner Feder abhangen sollte. Für meine Ehre aber ist es mir genug, wenn man nur ungefähr sieht, daß ich allenfalls in diesem Fache etwas zu thun im Stande gewesen wäre. Also, Geld für die Fische — oder beköstigt euch noch lange mit Operetten.

1773.

Hier haben Sie einen ganzen Mistwagen voll Moos und Schwämme. Eine Frage fällt mir dabei ein, die Sie mir gelegentlich beantworten können. — Ist es die Eiche, oder ist es der Boden, worin die Eiche stehet, welcher das Moos und die Schwämme um und an der Eiche hervorbringt? — Ist es der Boden? was kann die Eiche dafür, wenn endlich des Mooses und der Schwämme so viel wird, daß sie alle Nahrung an sich ziehen, und der Gipfel der Eiche darüber verdorret? — Doch er verdorre immerhin! Die Eiche, so lange sie lebt, lebt nicht durch ihren Gipfel, sondern durch ihre Wurzeln.

So habe ich wirklich, meinst Du, mit meinen Gedanken über die ewigen Strafen den Orthodoxen die Cour machen wollen? Du meinst, ich habe es nicht bedacht, daß auch sie damit weder zufrieden seyn können noch werden? Was gehen mich die Orthodoxen an? Ich verachte sie eben so sehr, als Du; nur verachte ich unsere neumodischen Geistlichen noch mehr, die Theologen viel zu wenig, und

Philosophen lange nicht genug sind. Ich bin von solchen schalen Köpfen auch sehr überzeugt, daß, wenn man sie aufkommen läßt, sie mit der Zeit mehr tyrannisiren werden, als es die Orthodoxen jemals gethan haben.

Wie Du Dir den Charakter des Aniello denkst, kann ich freilich nicht wissen. Aber ich glaube zu errathen, was Dich für ihn eingenommen: die uneigennützige Entschlossenheit, zum Besten Anderer sein Leben zu wagen, in einem so rohen Menschen; die großen Fähigkeiten, welche Umstände und Noth in einem so rohen Menschen erwecken und sichtbar machen. Dieses ließ auch mich ihn als einen sehr schicklichen tragischen Helden erkennen; aber was mich mehr als alles dieses hätte bewegen können, Hand an das Werk zu legen, war die endliche Zerrüttung seines Verstandes, die ich mir aus ganz natürlichen Ursachen in ihm selbst erklären zu können glaubte, ohne sie zu einem unmittelbaren physischen Werke seiner Feinde zu machen. Ich glaubte sonach den Mann in ihm zu finden, an welchem sich der alte rasende Herkules modernisiren ließe, über dessen aus ähnlichen Gründen entstandene

Raserei ich mich erinnere, einige Anmerkungen gemacht zu haben; und die allmähliche Entwickelung einer solchen Raserei, die mir Seneca ganz verfehlt zu haben schien, war es, was ich mir vornämlich wollte angelegen seyn lassen.

---

1 7 7 4.

Ein deutsches Lexikon zusammen zu schreiben, diesen albernen Gedanken habe ich lange aufgegeben; und ich würde ihn nun wohl am wenigsten wieder hervorsuchen, da ich ihn taliter qualiter von einem Andern ausgeführt sehe. Aus diesem taliter qualiter wirst Du indeß abnehmen, daß ich mit Adelungs Arbeit nicht ganz zufrieden bin. Was ich daran auszusetzen habe, sollst Du ehestens weitläuftig zu lesen bekommen. Denn ich bin wirklich Willens etwas darüber drucken zu lassen, und eine kleine Probe beizufügen, wie ungefähr meine Arbeit in diesem Felde ausgesehn haben würde. Das ist es, was mich eigentlich eine Zeit her beschäftigt hat; und ich müßte, meinem ersten Anschlage nach, auch schon damit fertig seyn,

wenn es mir nicht schlechterdings unmöglich wäre, in einem Striche an der nämlichen Sache zu arbeiten. Die öftere Abänderung der Arbeit ist noch das Einzige, was mich erhält. Freilich wird so viel angefangen und wenig vollendet. Aber was schadet das? Wenn ich auch nichts in meinem Leben mehr vollendete, ja nie etwas vollendet hätte: wäre es nicht eben das? — Vielleicht wirst Du auch diese Gesinnung ein wenig misanthropisch finden, welches Du mich in Ansehung der Religion zu seyn im Verdacht hast. Ohne nun aber zu untersuchen, wie viel oder wie wenig ich mit meinen Nebenmenschen zufrieden zu seyn Ursache habe, muß ich Dir doch sagen, daß Du Dir hierin wahrlich eine ganz falsche Idee von mir machst, und mein ganzes Betragen in Ansehung der Orthodoxie sehr unrecht verstehst. Ich sollte es der Welt mißgönnen, daß man sie mehr aufzuklären suche? Ich sollte es nicht von Herzen wünschen, daß ein jeder über die Religion vernünftig denken möge? Ich würde mich verabscheuen, wenn ich selbst bei meinen Sudeleien einen andern Zweck hätte, als jene große Absichten befördern

zu

zu helfen. Laß mir aber doch nur meine eigne Art, wie ich dieses thun zu können glaube. Und was ist simpler als diese Art? Nicht das unreine Wasser, welches längst nicht mehr zu brauchen, will ich beibehalten wissen: ich will es nur nicht eher weggegossen wissen, als bis man weiß, woher reineres zu nehmen; ich will nur nicht, daß man es ohne Bedenken weggieße, und sollte man auch das Kind hernach in Mistjauche baden. Und was ist sie anders, unsere neumodische Theologie, gegen die Orthodoxie, als Mistjauche gegen unreines Wasser?

Mit der Orthodoxie war man, Gott sey Dank, ziemlich zu Rande; man hatte zwischen ihr und der Philosophie eine Scheidewand gezogen, hinter welcher eine jede ihren Weg fortgehen konnte, ohne die andere zu hindern. Aber was thut man nun? Man reißt diese Scheidewand nieder, und macht uns unter dem Vorwande, uns zu vernünftigen Christen zu machen, zu höchst unvernünftigen Philosophen. Ich bitte Dich, erkundige Dich doch nur nach diesem Punkte genauer, und siehe etwas weniger auf das, was unsere neuen Theologen verwerfen, als auf das, was sie da-

für in die Stelle setzen wollen. Darin sind wir einig, daß unser altes Religionssystem falsch ist: aber das möchte ich nicht mit Dir sagen, daß es ein Flickwerk von Stümpern und Halbphilosophen sey. Ich weiß kein Ding in der Welt, an welchem sich der menschliche Scharfsinn mehr gezeigt und geübt hätte, als an ihm. Flickwerk von Stümpern und Halbphilosophen ist das Religionssystem, welches man jetzt an die Stelle des alten setzen will; und mit weit mehr Einfluß auf Vernunft und Philosophie, als sich das alte anmaßt. Und doch verdenkst Du es mir, daß ich dieses alte vertheidige? Meines Nachbars Haus drohet ihm den Einsturz. Wenn es mein Nachbar abtragen will, so will ich ihm redlich helfen. Aber er will es nicht abtragen, sondern er will es, mit gänzlichem Ruin meines Hauses, stützen und unterbauen. Das soll er bleiben lassen, oder ich werde mich seines einstürzenden Hauses so annehmen, als meines eigenen.

So ist es nun einmal in der Welt! Das zahme Pferd wird im Stalle gefüttert, und

muß dienen: das wilde in seiner Wüste ist frei, verkömmt aber vor Hunger und Elend.

Schlechterdings will ich, in der elenden Lage, in der ich mich hier befinde, kein Jahr länger aushalten, es komme wohin es wolle. Der Unbeständigkeit dürfen mich meine Freunde darum nicht beschuldigen. Es ist nie mein Wille gewesen, an einem Orte, wie Wolfenbüttel, von allem Umgange, wie ich ihn brauche, entfernt, Zeit meines Lebens Bücher zu hüten. Morgen thue ich das schon vier Jahre; und da ich es nur allzu sehr empfinde, wie viel trockner und stumpfer ich an Geist und Sinnen diese vier Jahre, troß aller meiner sonst erweiterten historischen Kenntniß, geworden bin: so möchte ich es um alles in der Welt willen nicht noch vier Jahre thun. Aber ich muß es auch nicht Ein Jahr mehr thun, wenn ich noch sonst etwas in der Welt thun will. Hier ist es aus; hier kann ich nichts mehr thun. Du wirst diese Messe auch nichts von mir lesen; denn ich habe den ganzen Winter nichts gethan, und bin sehr zufrieden, daß ich nur das eine große Werk von Philosophie, (oder Poltronnerie) zu Stande gebracht, —

daß ich noch lebe. Gott helfe mir in diesem edlen Werke weiter, welches wohl werth ist, daß man alle Tage darum ißt und trinkt.

Aber von etwas anderm! Daß Götz von Berlichingen großen Beifall in Berlin gefunden, ist, fürchte ich, weder zur Ehre des Verfassers, noch zur Ehre Berlins. Meil hat ohne Zweifel den größten Theil daran. Denn eine Stadt, die kahlen Tönen nachläuft, kann auch hübschen Kleidern nachlaufen. Wenn Ramler indeß von dem Stücke selbst französisch urtheilt, so geschieht ihm schon recht, daß der König auch seine Oden mit den Augen eines Franzosen betrachtet. Hast Du Göthens Farce wider Wielanden gesehen?

Mir ist Basedows Vermächtniß für die Gewissen noch nicht zu Gesichte gekommen. Ich hasse alle die Leute, welche Sekten stiften wollen, von Grund meines Herzens. Denn nicht der Irrthum, sondern der sektirische Irrthum, ja sogar die sektirische Wahrheit, machen das Unglück der Menschen; oder würden es machen, wenn die Wahrheit eine Sekte stiften wollte.

Haben Sie tausend Dank für das Vergnügen, welches Sie mir durch Mittheilung des Göthischen Romans gemacht haben.

Wenn aber ein so warmes Produkt nicht mehr Unheil als Gutes stiften soll: meinen Sie nicht, daß es noch eine kleine kalte Schlußrede haben müßte? Ein Paar Winke hinterher, wie Werther zu einem so abentheuerlichen Charakter gekommen; wie ein andrer Jüngling, dem die Natur eine ähnliche Anlage gegeben, sich davor zu bewahren habe. Glauben Sie wohl, daß je ein römischer oder griechischer Jüngling sich so, und darum, das Leben genommen? Gewiß nicht. Die wußten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu sichern; und zu Sokrates Zeiten würde man eine solche ἐξ ἐρωτος κατοχη, welche τι τολμᾳν παρα φυσιν antreibt, nur kaum einem Mädelchen verziehen haben. Solche kleingroße, verächtlichschätzbare Originale hervor zu bringen, war nur der christlichen Erziehung vorbehalten, die ein körperliches Bedürfniß so schön in eine geistige Vollkommenheit zu verwandeln weiß. Also, lieber Göthe, noch ein Kapitelchen zum Schlusse; und je cynischer, je besser!

Mühe wird es Ihnen doch kosten, sich einen hinlänglichen und deutlichen Begriff (wenn Sie ihn nicht schon haben) daraus zu machen, was denn nun eigentlich der Graal gewesen, welcher in allen alten Romanen Normännisch-Englischer Erfindung, mehr oder weniger, vorkommt, indem sich die Thaten ihrer Helden fast immer auf Beschützung oder Eroberung des Graals beziehen. Was in den griechischen Heldengedichten Ilion ist, das ist in diesen der Graal. Von der Abstammung des Worts St. Graal habe ich meine eigne Meinung. Ich glaube nämlich, daß es so viel heißen solle, als Sanctus Cruor, und daß es also das Blut selbst, nicht das Gefäß bedeute, worin es Joseph von Arimathia aufbewahrte. Die Abentheuer nun mit diesem Gefäße, seine Ueberbringung besonders nach England, und seine dasigen ersten Schicksale, sind es, die den Inhalt des eigentlichen Romans vom Graal ausmachen, und in einem alten französischen Gedichte verfaßt sind, welches sich noch in den Bibliotheken findet, und wovon der erste Theil des übersandten französischen Werks nur ein prosaischer Auszug ist. Der andere Theil des-

selben enthält die Geschichte des Lanzellot und Parzival, die sich zum Romane vom Graal verhält, wie Quintus Calaber zum Homer. Und so sind auch die deutschen Heldengedichte des Eschilbach nicht eigentlich Roman vom Graal; sondern nur von Helden, die es sich um den Graal auch einmal sauer werden lassen, außerdem aber noch tausend andere Abentheuer gehabt haben.

Ich sehe meinen Untergang hier vor Augen, und ergebe mich endlich drein.

Schwerlich werde ich Dir auf das viel zu antworten haben, was Du mir von gelehrten oder theatralischen Vorurtheilen geschrieben. Ich bin meistentheils Deiner Meinung. Die letzteren haben längst aufgehört, mich zu interessiren, und nicht selten gereichen sie mir zu dem äußersten Ekel. Recht gut; sonst liefe ich wirklich Gefahr, über das theatralische Unwesen (denn wahrlich fängt es nun an in dieses auszuarten) ärgerlich zu werden, und mit Göthen, trotz seinem Genie, anzubinden.

Aber davor bewahre mich ja der Himmel! Lieber wollte ich mir mit den Theologen eine kleine Komödie machen, wenn ich Komödie

brauchte. Gott weiß ohnedies, wie es mit dem zweiten Theile der vermischten Schriften werden wird, zu welcher Arbeit ich ungerner gehe, als der Dieb zum Galgen.

Haben Sie tausend Dank für Ihre schöne Blumenlese! Fast könnte ich Sie beneiden, daß Sie noch Blumen lesen, da ich verdammt bin, nichts als Dornen zu sammeln. Das ist Ihre Schuld! werden Sie sagen. Ich sollte nicht meinen. Ich sehe auf meinem ganzen Felde nichts als Dornen; und einmal ist es nun mein Feld. Umsonst erinnern Sie mich unserer gemeinschaftlichen Entschlüsse, ein blumenreicheres anzubauen. Es hat nicht seyn sollen! Mit mir ist es aus; und jeder dichterische Funken, deren ich ohnedies nicht viel hatte, ist in mir erloschen.

Darf ich so frei seyn, Ihnen wegen des Heldenbuchs noch eine kleine Erinnerung zu machen? — Ueber dieses Buch habe ich vor zwanzig Jahren zu einem ganzen Folianten kompilirt, um die Meinungen des Goldast und Grabener zu bestreiten. Was dieser letztere in einer Folge von Programmen darüber geschrieben, das kennen Sie doch? Wo nicht, so

rathe ich Ihnen, sich über das Historische dieses Buchs, oder vielmehr der vier verschiedenen Heldengedichte, die es enthält, gar nicht einzulassen, falls Sie etwa Nachricht davon ertheilen wollten; sondern sich bloß an die Sprache und das Poetische derselben zu halten.

Und Du verdenkst es mir noch, daß ich mich dafür lieber in die Theologie werfe? — Freilich, wenn mir am Ende die Theologie eben so lohnt, als das Theater! — Es sey! Darüber würde ich mich weit weniger beschweren; weil es im Grunde allerdings wahr ist, daß es mir bei meinen theologischen — wie Du es nennen willst — Neckereien oder Stänkereien, mehr um den gesunden Menschenverstand, als um die Theologie zu thun ist, und ich nur darum die alte orthodoxe (im Grunde tolerante) Theologie, der neuern (im Grunde intoleranten) vorziehe, weil jene mit dem gesunden Menschenverstande offenbar streitet, und diese ihn lieber bestechen möchte. Ich vertrage mich mit meinen offenbaren Feinden, um gegen meine heimlichen desto besser auf meiner Hut seyn zu können.

1 7 7 7.

Von wegen der Nationalschaubühne hätte Ihnen einfallen sollen, was Christus von den falschen Propheten sagt, die sich am Ende der Tage für ihn ausgeben würden: „So alsdann „jemand zu euch sagt, hier ist Christus oder „da, so sollt ihr es nicht glauben. Werden „sie zu euch sagen, siehe, er ist in Wien, so „glaubt es nicht! siehe, er ist in der Pfalz, so „gehet nicht hinaus!"

Ich glaube, ich habe Dir schon einmal ins Ohr gesagt, daß ich sehr wünschte, ich hätte mich neuerdings mit dem Theater unvermengt gelassen. Mit einem deutschen Nationaltheater ist es lauter Wind, und wenigstens hat man in Manheim nie einen andern Begriff damit verbunden, als daß ein deutsches Nationaltheater daselbst ein Theater sey, auf welchem lauter geborne Pfälzer agirten. An das, ohne welches wir gar keine Schauspieler hätten, ist gar nicht gedacht worden. Auch die Schauspieler selbst halten nur das für ein wahres Nationaltheater, das ihnen auf Lebenslang reichlich Unterhalt verspricht.

Stücke, die zu spielen sind, fliegen ihnen ja doch genug ins Maul. Wie wohl ist mir, daß ich eine ganz andere Komödie habe, die ich mir aufführen lasse, so oft es mir gefällt!

Daß die Theologen zu den Fragmenten meines Ungenannten so schweigen, bestärkt mich in der guten Meinung, die ich jederzeit von ihnen gehabt habe. Mit der gehörigen Vorsicht kann man ihrentwegen schreiben, was man will. Nicht das, was man ihnen nimmt, sondern das, was man an dessen Stelle setzen will, bringt sie auf, und das mit Recht. Denn wenn die Welt mit Unwahrheiten soll hingehalten werden, so sind die alten, bereits gangbaren, eben so gut dazu, als neue. —

Daß meine Duplik nach Deinem Sinne gewesen, ist mir sehr lieb. Besonders freue ich mich, daß Du das haut-comique der Polemik zu goutiren anfängst, welches mir alle anderen theatralischen Arbeiten so schal und wäßrig macht.

1 7 7 8.

Meine Freude war nur kurz. Und ich verlor ihn so ungern, diesen Sohn! Denn er hatte so viel Verstand! so viel Verstand! — Glauben Sie nicht, daß die wenigen Stunden meiner Vaterschaft mich schon zu so einem Affen von Vater gemacht haben! Ich weiß, was ich sage. — War es nicht Verstand, daß man ihn mit eisernen Zangen auf die Welt ziehen mußte? daß er so bald Unrath merkte? — War es nicht Verstand, daß er die erste Gelegenheit ergriff, sich wieder davon zu machen? — Ich wollte es auch einmal so gut haben, wie andre Menschen. Aber es ist mir schlecht bekommen.

Ich kann mich kaum erinnern, was für ein tragischer Brief das kann gewesen seyn, den ich Ihnen soll geschrieben haben. Ich schäme mich recht herzlich, wenn er das geringste von Verzweiflung verräth. Auch ist nicht Verzweiflung, sondern vielmehr Leichtsinn mein Fehler, der sich manchmal nur ein wenig bitter und menschenfeindlich ausdrückt. — Meine

Freunde müssen mich nun ferner schon so dulden, wie ich bin.

Meine Frau ist todt; und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viele dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig seyn können zu machen; und bin ganz leicht.

Wenn ich noch mit der einen Hälfte meiner übrigen Tage das Glück erkaufen könnte, die andre Hälfte in Gesellschaft dieser Frau zu verleben; wie gern wollt' ich es thun! Aber das geht nicht; und ich muß nur wieder anfangen, meinen Weg allein so fort zu duseln. Ein guter Vorrath vom Laudanum litterarischer und theologischer Zerstreuungen wird mir einen Tag nach dem andern schon ganz leidlich überstehen helfen. —

Deine Neugierde wenigstens wird es mir verdanken, daß ich Dir hierbei meine doppelte Antwort gegen Götzen schicke. Es soll mir lieb seyn, wenn auch diese Deinen Beifall hat. Und ich denke, sie wird ihn einigermaßen haben, wenn Du bedenkst, daß ich meine Waffen nach meinem Gegner richten muß, und

daß ich nicht alles, was ich γυμναστικως schreibe, auch δογματικως schreiben würde.

Die Confiscation der neuen Fragmente belustiget mich herzlich. An mir soll es gewiß nicht liegen, daß die angefangne Thorheit nicht vollendet wird. Mag doch die eigentliche Triebfeder davon seyn, wer da will! Ich sehe nur nicht, warum ich eben die von dem Verdacht ausnehmen soll, die Sie mir nennen. Einzeln wird es keiner auf sich kommen lassen wollen, und ich weiß vorlängst, daß ein halb Dutzend vernünftige Männer zusammen oft nicht mehr als ein altes Weib sind.

Da habe ich diese vergangene Nacht einen närrischen Einfall gehabt. Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen gegenwärtigen Streitigkeiten hat, die ich mir damals wohl nicht träumen ließ. Ich glaube, eine sehr interessante Episode dazu erfunden zu haben, daß sich alles sehr gut soll lesen lassen, und ich gewiß den Theologen einen ärgern Possen damit spielen will, als noch mit zehn Fragmenten.

Du siehst, daß ich in meiner Streitigkeit

fortfahre; ungeachtet mir das Ministerium allhier verboten, auch nicht einmal auswärts etwas drucken zu lassen, was ich nicht zuvor zur Censur ihm eingesandt. Das wäre mir eben recht! Ich thue das nicht, mag auch daraus entstehen, was da will.

Jetzt ist man hier auf meinen Nathan gespannt, und besorgt sich davon, ich weiß nicht was. Selbst Du hast Dir eine ganz unrechte Idee davon gemacht. Es wird nichts weniger, als ein satirisches Stück, um den Kampfplatz mit Hohngelächter zu verlassen. Es wird ein so rührendes Stück, als ich nur immer gemacht habe, und M. hat ganz recht geurtheilt, daß sich Spott und Lachen zu dem Tone nicht schicken würde, den ich in meinem letzten Blatte angestimmt (und den Du auch in dieser Folge beobachtet finden wirst), falls ich nicht etwa die ganze Streitigkeit aufgeben wollte. Aber dazu habe ich noch ganz und gar keine Lust, und er soll schon sehen, daß ich meiner eigenen Sache durch diesen dramatischen Absprung im geringsten nicht schade.

Mein Nathan ist ein Stück, welches ich schon vor drei Jahren, gleich nach meiner Zu-

rückkunft von der Reise, vollends aufs Reine bringen und drucken lassen wollen. Ich habe es jetzt nur wieder vorgesucht, weil mir auf einmal beifiel, daß ich, nach einigen kleinen Veränderungen des Plans, dem Feinde auf einer andern Seite damit in die Flanke fallen könne.

Mein Stück hat mit unsern jetzigen Schwarzröcken nichts zu thun; und ich will ihm den Weg nicht selbst verhauen, endlich doch einmal aufs Theater zu kommen, wenn es auch erst nach hundert Jahren wäre. Die Theologen aller geoffenbarten Religionen werden freilich innerlich darauf schimpfen; doch dawider sich öffentlich zu erklären, werden sie wohl bleiben lassen.

Es sollte, nach meinem ersten Anschlage, noch ein Nachspiel dazu kommen, genannt der Derwisch, welches auf eine neue Art den Faden einer Episode des Stücks selbst wieder aufnähme, und zu Ende brächte. Aber auch das muß wegbleiben, und Du siehst wohl, daß ich sonach bei einer zweiten Auflage mein Stück noch um die Hälfte stärker machen kann. Doch ich weiß noch nicht, wie die erste

Auf-

Auflage aufgenommen wird, und denke schon an die zweite!

---

1 7 7 9.

Nicht deutsche Volkslieder, sondern deutsche Volksgedichte habe ich herausgeben wollen. Von Liedern habe ich bei unsern Alten wenig oder nichts gefunden, was der Erhaltung werth wäre; ich habe mich vielmehr gewundert, woher Sie noch so viel aufgetrieben. Dem poetischen Genie unsrer Vorfahren Ehre zu machen, müßte man auch wohl mehr das erzählende und dogmatische, als das lyrische Fach wählen. In dem Fache, welches aus jenen beiden zusammengesetzt ist, getraute ich mir z. E. eine Sammlung Fabeln und Erzählungen zu liefern, wie sie kein Volk aus so frühen Zeiten in Europa besser haben müßte. Und gleichwohl waren es weder Erzählungen noch Fabeln, was ich unter dem Namen deutscher Volksgedichte bekannt machen wollte, sondern es waren theils Priameln, theils Bilderreime. — Priameln, wovon itzt noch kaum der Name mehr bekannt ist, waren im 13ten

und 14ten Jahrhunderte eine Art von kurzen Gedichten, die ich gern das ursprünglich deutsche Epigramm nennen möchte: alle moralischen Inhalts, obgleich nicht alle von dem züchtigsten Ausdrucke. — Unter Bilderreimen verstehe ich die Gedichte, welche sich um das Ende des 16ten Jahrhunderts, bis gegen die Mitte des folgenden, so häufig auf einzeln fliegenden Kupferstichen oder Holzschnitten, satirisch-moralischen, und satirisch-politischen Inhalts, befinden, deren ich eine ziemliche Menge gesammelt habe, und die zum Theil, selbst von der Seite der Kunst, nichts weniger als zu verachten sind. Aus diesen zwei Quellen also wollte ich meine Volksgedichte schöpfen.

Es kann wohl seyn, daß mein Nathan im Ganzen wenig Wirkung thun würde, wenn er auf das Theater käme, welches wohl nie geschehen wird. Genug, wenn er sich mit Interesse nur lieset, und unter tausend Lesern nur Einer daraus an der Evidenz und Allgemeinheit seiner Religion zweifeln lernt.

1 7 8 0.

Sie verlangten die Fortsetzung meiner Freimaurer-Gespräche, und ich hatte die einzige reine Abschrift davon sehr weit weg geliehen. In mein Brouillon konnte ich mich selbst nicht mehr finden; geschweige, daß ein andrer hätte klug daraus werden können. Endlich habe ich sie wieder erhalten; und hier ist sie.

Wenn Sie das Ding an Haman senden: so versichern Sie ihn meiner Hochachtung. Doch ein Urtheil darüber möchte ich lieber von Ihnen, als von ihm haben. Denn ich würde ihn doch nicht überall verstehen; wenigstens nicht gewiß seyn können, ob ich ihn verstehe. Seine Schriften scheinen als Prüfungen der Herren aufgesetzt zu seyn, die sich für Polyhistores ausgeben. Denn es gehört wirklich ein wenig Panhistorie dazu. Ein Wanderer ist leicht gefunden: aber ein Spaziergänger ist schwer zu treffen.

Mein Ungenannter scheint ein wenig Luft zu bekommen, und nun wird er sich schon selbst so weit helfen, als er sich nach den Ge-

setzen einer höhern Haushaltung helfen soll. Auf mein eignes Glaubensbekenntniß habe ich mich bereits eingelassen; wenigstens mich darüber ausgelassen. Denn zum einlassen gehören zwei; und nachdem ich es als ein ehrlicher Mann gethan, hat niemand davon etwas weiter zu wissen verlangt. Vermuthlich weil es noch zu orthodox war, und hierdurch weder der einen noch der andern Parthey gelegen kam. Ist er noch so weit zurück? dachten die einen. Wenn er nur das will, dachten die andern, was haben wir denn für einen Lermen über ihn angefangen?

Ich glaube nicht, daß Sie mich als einen Menschen kennen, der nach Lobe heißhungrig ist. Aber die Kälte, mit der die Welt gewissen Leuten zu bezeugen pflegt, daß sie ihr auch gar nichts recht machen, ist, wenn nicht tödtend, doch erstarrend. Daß Ihnen nicht alles gefallen, was ich seit einiger Zeit geschrieben, das wundert mich gar nicht. Ihnen hätte gar nichts gefallen müssen; denn für Sie war nichts geschrieben. Höchstens hat Sie die Zurückerinnerung an unsere besseren Tage noch etwa bei der und jener Stelle täu=

schen können. Auch ich war damals ein gesundes schlankes Bäumchen; und bin jetzt ein so fauler knorrichter Stamm! Ach, lieber Freund! Diese Scene ist aus! Gern möchte ich Sie freilich noch einmal sprechen!

Nachschrift.

Man kann sich bei der Durchlesung dieser Briefe eines traurigen Nachgefühls nicht erwehren! Das Loos dieses vortrefflichen Mannes war kein glückliches Loos. Nicht daß er verfolgt wurde; er war rechtschaffen und freimüthig, er mußte gehaßt werden. Nicht daß auch er durch die Bedürftigkeit beschränkt ward, unter der nicht blos der Stand der Gelehrten, sondern überhaupt jeder nützliche Stand mehr oder weniger in einem Zeitalter leiden muß, in welchem ein unseliger Wucher und Schwindelgeist der herrschende ist, und der allein geehrte, edler Fleiß aber darben muß; dieses war nothwendig und ein allgemeines Uebel. Aber daß er so allein stand, deßwegen ist er zu beklagen! Er, mit seinem großen, edlen Streben, und nun in dieser Um=

gebung! Nicht als ob nicht einer oder der andre unter seinen jugendlichen Freunden im Grunde des Herzens es wohl auch so gut meinte wie Lessing, nur nicht so die Kraft hatte, sich loszureißen; nicht als ob er nicht in der spätern Zeit seines Lebens mit mehr als einem verdienten Gelehrten in Verbindung gewesen wäre, dem er sich in seinem Fache hätte mittheilen können. Aber in seinem eigentlichen Thun und Streben stand er doch ganz allein; kein gleichgesinntes Wirken begegnete freundlich ergänzend dem seinigen, die frohe Aussicht des Gelingens bestätigend! Schwer lastete auf ihm allein die ganze Last dessen, was er wollte und erkannte; er entbehrte, was für den Mann das höchste Gut des Lebens ist. Nur Klopstock und Winkelmann standen neben ihm; auf gleicher Höhe, aber jeder allein, schroff und abgeschlossen für sich. Jene, ganz nur auf Eins gerichtet, entbehrten dabei nicht so viel als Lessing, ein immer weiter eilender, alles bewegender, verbindender und geselliger Geist, dem Veränderung und Mittheilung ein Bedürfniß war; wir

können uns das kaum mehr denken, wie er verlassen war, und allein auf sich selber ruhte.

O wie ist er zu bewundern, daß er dennoch so viel geleistet, so viel gewirkt hat, so viel Keime ausgestreut des Bessern; daß er nicht den Muth verloren und die Lust; daß er sich nicht, kalt verachtend das entartete Geschlecht, in Stillschweigen zurückzog, sondern auf eine bessere Nachwelt kühnlich vertrauend immer thätig blieb. Für uns hat er gelebt und geschrieben; so laßt uns denn auch in seiner Gesinnung weiter leben, dem gleichen Berufe folgend, fortsetzen, was er nur anfangen konnte, und was keiner vollenden wird! —

Antiquarische Versuche.

Vorerinnerung.

Die berühmte Gruppe des Laokoon war der Punkt, von welchem Lessings antiquarische Kunstforschung anhebt. Er kommt oft darauf zurück, und benamte daher sogar das, was er zuerst von seinen Versuchen in diesem Fache öffentlich mittheilte, nach dieser bewundrungswürdigen Antike.

Daß dieses Werk von einer ergreifenden Kraft und Wahrheit sey, daß ungeheure Schwierigkeiten darin überwunden, und es mit eben so tiefem Verstande gedacht, als höchst meisterhaft ausgeführt sey; darüber sind alle einig. Auch haben die Einsichtsvollen besonders die Anmuth nicht genug bewundern kön-

nen, mit welcher der an sich schreckliche Gegenstand, ohne doch der Wahrheit und Kraft Abbruch zu thun, mildernd dargestellt ist. Dieses liegt nicht nur darin, daß alles Abscheuliche vermieden ist, sondern auch in dem positiven Reiz, welcher die Weichheit der Umrisse über das Ganze ausgießt, und in der Vertheilung des Ausdrucks. Während Schrecken und Schmerz in dem jüngern Sohne ganz hingegeben hülflos und ohnmächtig ist, schaut der Aeltere voll Mitgefühl auf den Vater, dessen kräftige Natur durch die rasche Gegenwehr den ganzen Reichthum des herrlich ausgebildeten Körpers ins Spiel setzt, und dem Künstler dadurch nicht wenig Gelegenheit gegeben hat, durch die kunstreichste Behandlung des Nackten seine Kenntniß und seine Größe zu zeigen. Dieses reiche Spiel der gebildetsten Kraft ist an dem männlich schönen Leibe des gegenstrebenden Vaters so hervorspringend, daß der Künstler sogar, um die Harmonie des Ganzen nicht durch den zu großen Abstand ganz kindischer und knabenhafter Körper neben einem in höchster Vollkommenheit ausgebildeten zu stören, genöthigt gewesen ist, die Kör-

per der Knaben etwas ausgebildeter, männlich entwickelter und ins Einzelne artikulirter zu machen, als es ihrem Alter nach in der Regel Statt finden mag; wodurch allerdings der Reichthum des Ganzen noch vermehrt wird. Und dieser Reichthum, der sich in der Behandlung des Nackten eben so sehr als in der Mannichfaltigkeit des Ausdrucks offenbart, dürfte nicht wenig dazu beigetragen haben, die Wahl des Gegenstandes zu bestimmen.

Ueber diese, besonders in Rücksicht auf Poesie scheint es nicht unzweckmäßig, noch eine kurze Bemerkung als Einleitung der Lessingschen Kunstuntersuchungen voranzuschicken. Nicht so wohl über die Frage, ob der Künstler diesen oder jenen Dichter bei seinen Werken im Sinne gehabt habe? Das Ob oder Ob nicht in dieser Frage würde mit völliger Gewißheit sich schwerlich entscheiden lassen. Aber es kann auch nur sehr wenig daran gelegen seyn, denn da der Künstler nur die allgemeine Idee der Fabel genommen hat, seine Behandlung aber durchaus plastisch ist, so ist es wenigstens für die Anschauung und das Verständniß seines Werkes einerlei, woher er die

Fabel genommen habe. Wichtiger aber dürfte die Frage seyn, ob der Gegenstand zwar nicht von diesem oder jenem einzelnen Dichter, wohl aber von der Poesie überhaupt entlehnt, ob es wirklich ein wahrhaft plastischer oder nicht vielmehr bloß ein poetischer Gegenstand sey; da die Poesie natürlich in Rücksicht des Darzustellenden keinerlei Schranken kann unterworfen seyn; wohl aber die materiellen an bestimmte Bedingungen gebundnen Künste, vor allen eine solche wie die Plastik, deren eigentliche Würde in der Einfachheit besteht. Es ist dieses auch wohl in andern, ja in allen Künsten der Fall, und geht natürlich genug aus der eigenthümlichen Denkart des Künstlers hervor, daß ein kühner Meister seine Neigung und Wahl gerade auf einen solchen Gegenstand wirft, der mehr dem Gebiete einer andern Kunst als dem der seinigen angehörig, und in ihm einheimisch zu seyn scheint, um auf solche Weise nicht an dem, was das Erste und Natürlichste ist, sondern an dem Schwierigern und Entferntern seine Kraft und seine Tiefe zu offenbaren.

In den alten Zeiten der hellenischen Pla-

stik, da sie mit der Architektur noch unzertrennlich Eins war, sind riesengroße Götterbilder in erhabener Ruhe und Würde ihre liebsten Gegenstände gewesen; zur Verzierung aber erhobene Arbeiten in kleinerm Maaßstabe, wo das wilde Leben alter Fabel aufs keckste und kräftigste hervorspringend dargestellt war. Dieses ist die ursprüngliche Gestalt und der natürliche Cyklus der plastischen Kunst. Als sie, nachdem der große Styl, der sich in beiden Gattungen ganz bestimmt von der Natur entfernte, untergegangen war, nun auch das wirklich Wahre und Natürliche mit höchster Anmuth und Schönheit zu verbinden strebte, richtete sich die Neigung vorzüglich auf die Fülle des Lebens und die Blüthe der Jugend. Leichte, reizende, weichliche, ja wollüstige Gegenstände waren es nun, welche statt jenes alten Ernstes der Künstler zu bilden sich bemühte; vornämlich aber jugendliche Heldenkörper in der Fülle der Anmuth und Kraft und mit der deutlich ausgebildeten und überall durchgearbeiteten Vollkommenheit, die nur in der Blüthe gymnastischer Bildung möglich ist; trotz der Verschiedenheit des Styls und der

Zeiten mit steter Rücksicht auf die alten Götterbilder, und mit einer durchaus idealischen Verschmelzung und Gelindigkeit der Umrisse, die auch über die Formen, welche einfacher und gerader sind als die Natur, den Hauch des Lebens und der Beseelung ausgießt. Dabei eine sanfte und gleichsam ruhige Bewegung; nicht die gänzliche Unbeweglichkeit der alten Götterbilder, noch auch das Rasche und Heftige der erhobenen Arbeiten. Solche gymnastisch vollendete Schönheiten, wie wir an dem sogenannten Antinous von Belvedere, und noch mehr an dem Sturz eines Athleten zu Dresden bewundern, dürften das Höchste seyn, was die spätere hellenische Plastik zu leisten vermag; ihr eigentlichster und höchster Gegenstand. Aber das Höchste, weil es nur Eines ist, schließt darum keineswegs das minder Vortreffliche aus, wenn dieses nur natürlich aus der Kraft, die sich entwickeln soll, hervorgeht. Was aber war für die Plastik des spätern Styls, nachdem jene ersten und nächsten Gegenstände erschöpft waren, natürlicher, als daß sie nun versuchte, auch da, wo das Leben von Schmerz ergriffen und mit Leiden ringend

dargestellt erscheint, gleichwohl die höchste Anmuth zu erreichen? Und nicht etwa nur in den kleinern Figuren der erhobenen Arbeit, die mehr als eine Sinnbilderschrift zu betrachten sind, sondern in großen, würdigen Werken, nicht blos einzelne Gestalten, sondern in reichen Gruppen ganze Geschichten und Fabeln darzustellen, gleichwie die Malerei oder die Poesie, und so mit dem Reichthum dieser Künste, selbst in derjenigen, die von Natur die einfachste ist, zu wetteifern?

In dieser Tendenz, in dieser Art, die freilich eine Nebenart, und schon ganz an den äußersten Gränzen der Plastik gelegen ist, wird man nicht leicht ein anderes Werk noch vortrefflicher finden können, als die Gruppe des Laokoon, ein Werk, das eben so poetisch gedacht, als plastisch vollkommen ausgeführt ist.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen: auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andre mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei,

bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlornen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen seyn, mit welcher wir noch itzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst

anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stükken geglaubt, uns weit über sie weg zu setzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sey, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ohngeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung, verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt seyn; alles was in der einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeuget; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wol-

len, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkührlichen Schriftart zu werden.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst, setzet Winkelmann in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe „des Meeres," sagt er, „allezeit ruhig bleibt, „die Oberfläche mag auch noch so wüthen, eben „so zeiget der Ausdruck in den Figuren der „Griechen bei allen Leidenschaften eine große „und gesetzte Seele."

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte „des Laokoons, und nicht in dem Gesichte al„lein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, „welcher sich in allen Muskeln und Sehnen „des Körpers entdecket, und den man ganz „allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu „betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen

„Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; „dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch „mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der „ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches „Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon „singet; die Oeffnung des Mundes gestattet „es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und „beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschrei= „bet. Der Schmerz des Körpers und die „Größe der Seele sind durch den ganzen Bau „der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, „und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, „aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: „sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber „wir wünschten, wie dieser große Mann das „Elend ertragen zu können."

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben ver= muthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur ge= blieben zu seyn, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen

dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Winkelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu seyn.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhal-

len ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter, daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen ἀ, ἀ, φευ, ἀτατται, ὢ μοι, μοι! die ganzen Zeilen voller παπα, παπα, aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamirt werden mußten, als bei einer zusammenhangenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauren lassen, als die andern. Er scheinet dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen seyn.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut; nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um

der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so gräßlich, als schrieen zehn tausend wüthende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Urältern waren in dieser größer, als in jener. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder

seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten Nordischen Heldenmuths.

Nicht so der Grieche! Er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine

ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerket haben. Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftiget, welches auf beiden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgehet. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen. Warum ertheilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Dichter will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu seyn, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trift. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die

seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer, als den Philoktet und Herkules, wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken; aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, so wie jede andere deutliche Vorstellung, ausschließet.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht seyn, warum dem ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er

hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket.

Es sey Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird itzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Gränzen gesetzet, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken: er war zu groß von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner

Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich nie„mand sehen will," sagt ein alter Epigrammatist über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sey so ungestaltet, wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Pralerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit wiederfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armuth; jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß

man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft so viel möglich von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Kothmalers.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi: den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlichen Theile des Urbildes zu erreichen; mit Einem Worte, die Caricatur.

Aus eben dem Geist des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder

Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine Ikonische gesetzet. Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheinet sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas Wahres zu erblikken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit; und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum

erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey.

Und dieses festgesetzt, folget nothwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet seyn müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler

entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maaßes von Schönheit fähig sind.

Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken.

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo diese Milderung nicht statt finden konnte, wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser, in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener, daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfäl-

len über allen Ausdruck sey. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affects verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Gränzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes — bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden — ist in der Male-

rei ein Fleck, und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben. Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst, lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerdte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl, an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen und die Euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster, als wild. Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Gränzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sey ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen; sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen seyn, warum dem ohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maaß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre

Gränzen scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stuffe höher, noch eine Stuffe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer; so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick seyn können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich seyn, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, läßt entweder bald nach, oder zerstöret das leidende Subject. Wenn

also auch der geduldigste, standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheinet Timomachus Vorwürfe des äußersten Affects am liebsten gewählet zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke

genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret.

Der Dichter, der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Dürstest du denn beständig nach „dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer „ein neuer Jason, immer eine neue Creusa „da, die dich unaufhörlich erbittern?“ — Zum Henker mit dir auch im Gemälde! setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urtheilen. Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet da sitzt, und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben itzt raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maaß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, die sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln seyn kann, durch die er uns für seine Person zu interessiren weiß. Am wenigsten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmet ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores

horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht seyn, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthiget hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzeln Eindruck verlieret, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut.

Wer muß also nicht bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen seyn? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemandes Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervor zu bringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß will-

kührlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Maaß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Theil derselben trift den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Theil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen

Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie träumen würde.

Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, in so fern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen, wählte — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Gluth, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch seyn, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den

nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können.

So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren, völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzet ist. Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hülflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Man gebe einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit; aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die

sein Uebel, so viel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverholen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel, und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammen schlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker,. keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen,

was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder, wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern! Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter, über die Alten triumphiren, und einer schlug vor, das Chataubrunsche Stück la Difficulté vaincue zu benennen.

Nach der Wirkung des Ganzen betrachte

man die einzeln Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreiet, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt man, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisiren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt. — Nichts ist betrüglicher, als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzeln Faden rein aufzufassen, und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst

auf eine bloße Erfahrung in wenig einzeln Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt ihr, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer: nicht zum erstenmale; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer eben so unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet,

daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch

sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die „tapfersten Männer klagend einführen.“ Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten: so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fodert daher ein gerade entgegen gesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt und Klopffechter im Cothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle

Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die Gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesscenen gewöhnet, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheinet, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung ge-

sichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheinet. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu seyn pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es

sey so schwach oder so stark es will, entstehet, oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nöthig sie ihm auch scheinet, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirket wird. Bei dem Franzosen haben

wiederum die schönen Augen ihren Theil daran. De mes déguisemens que penseroit Sophie? Sagt der Sohn des Achilles. Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affect zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubet. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas ergriffen, und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß

tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen. Wir neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden, und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so würde ich mir noch immer die Skävopoeie und Declamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

Es giebt Kenner des Alterthums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser

halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedienet habe. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ohngefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen seyn, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß, wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sey, als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sey. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft.

Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben; ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklärt.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in

einen Knoten zu schürzen, ist ohnstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeiget. Wem gehört er? dem Dichter, oder den Künstlern?

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kömmt, ergreifen sie auch ihn. Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes nothwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war itzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheinet eine Stelle des Donatus zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt seyn, in deren verständiges Auge, alles was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der

Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Hierin mußten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftiget, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts, als diese Freiheit der Arme, fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Dieses Bild füllet unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Theile sind bis zum

Ersticken gepreßt, und das Gift gehet gerade nach dem Gesichte. Dem ohngeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Haupttheile so frei seyn als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben seyn. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen seyn, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirket worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötz-

lichen Abfall von Mensur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erforderte. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse, um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeiget, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andere, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und

in der Gruppe erscheinet er mit seinen beiden Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer nackend vorgestellet werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sey, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen. Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschiehet. Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiedenen Stoffe eben so gut nachahmen, als die Malerei: würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet seyn müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren?

Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht seyn, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht: sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar, wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllet. Ja sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden

sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie, gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereichet

ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild; aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinüber tragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur in so weit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuthen, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungs-

kraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben, in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten seyn. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedienet, in dem Werke des Dichters von eben so guter Wirkung seyn können? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkührliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, ob schon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Wenn Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Daß die Poesie die weitere Kunst ist; daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie

öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheinet man noch wenig gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den man unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in Verlegenheit.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

Er konnte sich auch ohne Hörner zeigen; und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollte ihn nun auch der Künstler darstellen, und mußte daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren. Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkömmt,

als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern eben so oft beigeleget wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes: dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen größere Schönheiten zu zeigen; und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, Διμορφος, hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten sollte.

Ich will mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellet, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künst-

ler sind sie personificirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wuth getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charak-

ter ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheues eben so fähig seyn muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wuth entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzet?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken, die Venus, oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdenn müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann der Künstler sowohl, als der Dichter, vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckigen Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel

ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt; so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thun Flaccus und Statius.

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzet das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet; in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst seyn will: so sey sie wenigstens

keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der ältern nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

Wenn man in einzeln Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne alle äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen seyn, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipile ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete, mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit

bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilte. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt: Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte: er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprunges zu seyn glaubte.

Ich wünschte, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei

den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen; warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazu setzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stum-

men aus Mangel der Stimme unter sich erfunden haben?

Wenn der Dichter Abstracta personificiret, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisiret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personificirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind, und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frau mit einem Zaum in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mässigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter, sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personificirte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Noth erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Noth treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiß?

Die Dichter müssen die Bedürfnisse der

Malerei nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu seyn Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedienet sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffirungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflissentliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuen Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am Besten verstehen, verstehen sich meistentheils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisiren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts allegorisches haben, sondern

als

als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigeleget werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulcans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Aehnliches.

Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrükken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künst-

ler ein grösseres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Dichters eine schöne Landschaft darstellet, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur copiret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkührlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleich viel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligemal gebraucht sey, ob sie ihm oder einem andern zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße

Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck. Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile, und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich seyn würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen

Composition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Rathen nöthiget, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen: einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß,

alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unsers Vergnügens, zu seyn scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt seyn. Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu seyn, was es seyn soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rath eine bloße Schmeichelei gewesen sey. Sondern vornämlich, weil er das Bedürfniß der Kunst erwog, allen verständlich zu seyn, rieth er ihm,

die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraus sehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich seyn würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rathe zu folgen; ein gewisser Uebermuth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus, einer Cydippe und dergleichen, von welchen man itzt auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellet haben.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben: bei ihr ist alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bei dem Dichter dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr

freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Maaßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maaßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff waget, tritt zurück, und fasset mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Gränzsteine hingewälzet hatten.

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva

einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Gränzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin seyn? Soll ihre Statur der Größe des Steins proportionirt seyn, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen seyn, so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Ueberlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine grössere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen, bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese ausserordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger.

Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheinet nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegen einander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter, und stieben wie Sand um sie her.

Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöhet unsern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche sie gegen einander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine die Götter auch beschädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlas-

sen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen.

'Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben, und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget, müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maaß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars, werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen hat, diese Assertion in Abrede seyn. Daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maaße weit überstei-

get, scheinen selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, sich nicht allezeit genugsam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinewand zu sehen verwöhnet wird. Ist es indeß schon nicht der Malerei vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermaßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossale, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet haben.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheinet

aus dem Homer selbst entlehnet zu seyn. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere, als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der Venus, den Idäus vom Neptun, den Hektor vom Apollo. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen, seyn soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiret, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Gränzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrücket, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen. Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mit-

ten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt. In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllet; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat, oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Theil, nicht erkennen. Minerva war dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätlichkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, weiß man keinen andern Rath, als daß man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhüllet. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar seyn, ist der natürliche Zu-

stand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkührliches, und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkührliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler seyn: so ist es auch um den Einfall gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen.

Es giebt malbare und unmalbare Facta,

und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen.

Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heissen, hieß bei ihnen die Energie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet, gesagt: die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Energie, Träume der Wachenden. Ich wünschte

sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkührlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeiget, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten ganze Classen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manches poetische Gemälde von dieser Art, für den Maler unbrauchbar ist?

Weil es eine sichtbare fortschreitende Hand-

lung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren,

auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen

gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die

Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegen gesetzten Manier so vieler neuern Dichtern ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malet, wenig oder nichts für sich zu thun siehet, und daß seine Erndte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will?

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle

Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird demohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehn. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es bei-

sammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere.

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun; das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet: ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was

thut sodann Homer? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bezeichnet es die Würde des Merkurs; nun ist es der Commandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus.

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit, Zeus Kronion, ein ehrwürdiger Alter ge-

wesen sey, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur, theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker, sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen ertheilet, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber demohngeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte itzt die Ge-

schichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bey einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen: jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstrecket; dieser, von einem aus dem Mittel

der Griechen geführet, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinem blinden Zorne, einzugestehen, nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen: einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl poliret, und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der

Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt, und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in Arbeit, der Künstler verbindet sie, poliret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkührlich; und als willkührliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existiren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläuftig und doch poetisch, man ein einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkührlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile eines Körpers eben

so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich seyn; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu seyn aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese

verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu seyn bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden: dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben

der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Theilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkührliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornämlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexistirende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabei in Collision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deut=

deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe gehet: können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da wo er dogmatisiret, ist er kein Dichter,) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh.

Er will uns die Kennzeichen derselben zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von ihrer Güte urtheilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammen fassen lassen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig seyn.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Coexistirende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so

fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmuthige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen seyn? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu seyn scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.

Zwei nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers

in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Gränzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthiget siehet, friedlich von beiden Theilen compensiret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert

ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubet. Wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände, zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm

dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet; warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

So wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander gränzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell auf einander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beiwörter eine so glückliche Ordnung,

daß der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine das Schild vergessen zu wollen; das Schild des Achilles: dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornämlich Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerei betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander dem Dichter nicht vergönnet seyn soll? Und dieses Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das

Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers, das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Ehe verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugens, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu seyn, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich

unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach ausleget. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunkle Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste. Wenn ihn aber dieses entschuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeiget, den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmälich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den

indeß fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet, und bestaunet, und betastet, und versuchet, hebt sich die Beschreibung, oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei stehet, und Nicht weit davon siehet mau — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzet, und von der Bedeutung derselben nichts weiß, auch nicht Venus, sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt; so bleibet die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses, oder etwas anders, vorgestellet ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzet, aber nicht das große Genie, das sich

auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt, und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth kömmt; so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulkan Zierrathen künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheinet ihn das Schild wegen der Zierrathen machen zu lassen, da er die Zierrathen für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für

einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten

so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme und schönes Haar gehabt; eben der Dichter weiß demohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des Trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern:

Ου νεμεσις, Τρωας και ἐϋκνημιδας Αχαιȣς
Τοιῃ δ' ἀμφι γυναικι πολυν χρονον ἀλγεα πασχειν·
Αινως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der

Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann?

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben: so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönet zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte.

Homer ward vor Alters ohnstreitig fleißiger gelesen, als itzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnet, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten. Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt

zu haben; diese malten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu seyn; und konnte es nicht seyn, so lange sich noch die Kunst in den engern Gränzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als daß sie mit dem

ähn=

ähnlichen Zuge in dem einen sowohl als in dem andern harmoniren.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfodert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt. Sonach würde auch die Häßlichkeit ihrem Wesen nach kein Vorwurf der Poesie seyn können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die auf einander folgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt

auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu seyn aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung reinangenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfodert. Nur muß dieser Contrast nicht zu krall und zu schneidend seyn, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art seyn müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop

wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird: alsdenn fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe seyn. Die Häßlichkeit; die Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget; die unschädliche, ihn allein demüthigende Wirkung seines

boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Man nehme an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnons theurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein Paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber. Achilles bedauert die Penthesilea getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fodert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite. Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die

Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen, und hätte seine Heerführer verrätherisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdenn die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein Paar vortrefflichen Beispielen des Shakespear. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster, im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er

unter dem Namen, Richard der Dritte, bestieg. Aber wie kömmt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erwecket, als dieser? In jenem höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. In diesem höre ich einen Teufel, und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu: als diese, schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Man hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt.

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser

Gesicht, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Uebereinstimmung, und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu seyn aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt zur Ursache, warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren, die allgemeine Wißbegierde des Menschen an. Allein auch hieraus folget, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus

der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig: das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibet. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind, reißende Thiere und Leichname. Reißende Thiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken,

nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Ueberzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr wünschenswürdiges als schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, seyn kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht, eben so wohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich seyn könne.

Darf die Malerei, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so grade zu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann: besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket; und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon vor sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügung erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demohngeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Häßlichkeit der Form durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu seyn, und kann sich daher mit andern Erscheinungen

desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Die Empfindung des Häßlichen in den Formen ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form

begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Ein Feuermahl in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider seyn können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne

hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerühret werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet seyn.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter, wenigstens einige ekelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Contrast gesetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon

lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach.

Man lasse es nicht ekelhaft seyn, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden.

Mit dem Schrecklichen scheinet sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus, das Της ἐκ μεν ῥινων μυξαι ῥεον· doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel scheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet.

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rathe

der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!" fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trockene zerrissene Lappen, „voll Blut und Eiter!"

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht und zusammenverklebte Haar, ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken?

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessiret wird, nicht ganz unange-

nehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen stehet. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen.

Nachdem Eresichthon alles aufgezehret, und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmuzzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln; und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in

seine

seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unfläthig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeien; und noch dazu löset sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzet; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten.

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von

welchen es sich von sich selbst verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihnen entsagen würde: so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Mich dünkt diese Vorstellung unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Doch die Malerei will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Ueberraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es

sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.

In der Beredsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus seyn, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Winkelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennet, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.

Er scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen; da sie hierzu der Hülfe keiner andern Kunst bedürfen; da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müssen: so ist es wohl unstreitig,

daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung seyn kann.

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beihülfe einer andern hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bei der Malerei die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannichfaltige Schönheit, zu erreichen.

Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historie, um Historie zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verlieret.

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei.

Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existirt nur in dem Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet bei den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt.

Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweiset.

Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke zu zeigen.

Miltons Malerei einzelner sinnlicher Gegenstände.

Meine Meinung, daß diese Malerei eine Folge seiner Blindheit war.

Spuren dieser seiner Blindheit in verschiedenen einzelnen Stellen

Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

Die allgemeine Wirkung von Miltons Blindheit scheinet die geflissentliche Ausmalung sichtbarer Gegenstände zu seyn. Homer malt dergleichen selten mehr als durch ein einziges Beiwort; weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes hinlänglich ist, uns der andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beisammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bei dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden müssen, bei dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kann, weil er sie öfters beisammen zu sehen die Gelegenheit verloren: ein Blinder muß natürlicher Weise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häufen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen das Bild des Ganzen lebhaf-

ter zu machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: es werde Licht, und es ward Licht: so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es einkommen, dieses Licht zu beschreiben; denn da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr schwach geworden, so sucht er es durch alles zu verstärken, was er bei dem Lichte je gedacht oder empfunden hat.

Selbst bei dem Ovid sind die successiven Gemälde die häufigsten und schönsten; und gerade dasjenige, was nie gemalt worden und nie gemalt werden kann.

Die Malerei schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper.

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißet eine Handlung.

Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körper vertheilt. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich sie eine einfache Handlung

nennen; und eine collective Handlung, wenn sie in mehrere Körper vertheilt ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich in der Zeit ereignen muß; so ist es klar, daß die Malerei auf die einfachen Handlungen gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiedenen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen vertheilt ist, neben einander in dem Raume existiren müssen; der Raum aber das eigentliche Gebiet der Malerei ist: so gehören die collectiven Handlungen nothwendig zu ihren Vorwürfen.

Aber werden diese collectiven Handlungen deswegen, weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürfen der poetischen Malerei auszuschließen seyn?

Nein. Denn obschon diese collectiven Handlungen im Raume geschehen: so erfolget doch die Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Das ist: da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannichfaltigen Theilen neben einander uns nur der wenigsten auf

einmal lebhaft bewußt seyn können: so wird Zeit dazu erfordert, diesen größern Raum durchzugehen, und uns dieser reichern Mannichfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter eben so wohl das nach und nach beschreiben, was ich bei dem Maler nur nach und nach sehen kann; so daß die collectiven Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiet der Malerei und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebiet, das sie aber nicht auf einerlei Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzelnen Theile in der Poesie eben so geschwind geschehen könnte, als in der Malerei: so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das Ganze kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht seyn, als es in der Malerei ist.

Was sie daher am Ganzen verlieret, muß sie an den Theilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine collective Handlung schildern, in der nicht jeder Theil, für sich betrachtet, schön ist.

Diese Regel braucht die Malerei nicht. Sondern da bei ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Theile so geschwind geschehen kann, daß wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben: so muß sie vielmehr sich eher in den Theilen, als in dem Ganzen vernachlässigen; und es ist ihr eben so erlaubt, als zuträglich, unter diese Theile auch minder schöne und gleichgültige Theile zu mengen, so bald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beitragen können.

Diese doppelte Regel, nämlich, daß der Maler bei Vorstellung collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen, der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Theil schön sey, spricht das Urtheil über eine Menge Gemälde des Künstlers und des Dichters, und kann beide in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.

Michel Angelo hätte ihr zufolge kein jüngstes Gericht malen sollen. Nicht zu gedenken, wie viel dieses Gemälde durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muß; da das allergrößte noch immer ein jüngstes Gericht en mignature ist; so ist

es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal ins Auge fallen könnte; und die allzu vielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren und ermüden das Auge.

Der sterbende Adonis ist bei dem Bion ein vortreffliches Gemälde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung unter der Hand des Malers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beibehalten will. Die um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bei dem Dichter, würden unter den Liebes-Göttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effect thun.

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im Raume und in der Zeit. Sie ist das Produkt von der Länge des erstern und der Kürze der letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Malerei seyn.

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit auf mehr als eine Weise ungemein sinnlich ausdrücken, nachdem sie 1) entweder, wenn

die Länge des Raums bekannt ist, vornämlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungskraft heften; 2) oder einen sonderbaren ungeheuern Maaßstab des Raumes annehmen; 3) oder auch weder der Zeit noch des Raumes erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spuren schließen lassen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

Von dieser dritten Art ist die Beschreibung Homers von den Stutten des Erichthonius.

Sie liefen über die Spitzen der Aehren ohne sie zu beugen, und liefen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher. — Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit den Körpern, über welche sie geschiehet, keine Zeit läßt, irgend einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke, in welchem der Druck auf die Aehre geschiehet, hört er auch schon wieder auf; und die Aehre muß sich also in eben demselben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. —

Indeß kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Aufsetzen auf die unterliegenden Körper dennoch die Bewegung in etwas

langsamer machen, wenn dieses Etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht auffsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen, und zwar ohne Fortsetzung der Füße mit an einander geschlossenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern scheint. Diese seinen Göttern eigenthümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben.

Denn alsdann ist der Flug der Tauben am schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen.

Eustathius zwar meint, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußstapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen ward auch Neptun vom Ajax erkannt.

Und diesen Stand mit geschlossenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sey,

sagt Heliodorus, hätten die Aegyptier daher auch den Bildsäulen ihrer Götter gegeben.

Mir fiel hierbei ein, daß man auch den senkrechten Hang der Arme in den ägyptischen Formen auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn dimissis manibus fugere, sagten die Alten, sey so geschwind als möglich fliehen.

Doch dieser senkrechte Hang der Arme, dieser geschlossene Stand der Beine, war nicht den ägyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein. Woher dieses? die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste zu seyn scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darin befindet.

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die ägyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig und zuträglich.

Doch so früh räsonnirt man in der Kunst nicht, und die ersten Bestimmungen enthüllt die Kunst mehr durch äußerliche Veranlassungen, als durch Ueberlegungen.

Meine Meinung ist also diese: die ersten ägyptischen Figuren standen mit senkrechten

Armen und mit zusammen geschlossenen Füßen. Man thue noch das dritte Kennzeichen hinzu, mit zugeschlossenen Augen, und man hat offenbar die Stellung eines Leichnams. Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Aegyptier auf die Leichname wendeten, wie viel Kunst und Kosten sie anwendeten, selbige unverweslich zu erhalten, und es ist natürlich, daß sie auch das Ansehen des Verstorbenen werden zu erhalten gesucht haben. Dieses brachte sie auf die Malerei und die bildenden Künste überhaupt. Sie machten über das Gesicht des Leichnams eine Art von Larve, auf welche sie die Gesichtszüge des Verstorbenen nach der Aehnlichkeit ausdrückten. Doch nicht allein das Gesicht, auch der ganze Körper ward in eine Art von hölzerner Maske eingefaßt, welche die Gestalt desselben ausdrückte.

Aus meiner Erklärung von dem Ursprunge der ägyptischen Kunst läßt sich auch noch erklären, warum die ältesten ägyptischen Figuren mit dem Rücken an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Aegyptier, die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen, und das erste höl=

zerne oder steinerne Bild war nichts als die grobe Nachahmung eines solchen Sarges.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Theil der schönen Künste willkührlicher, und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bei dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkührlichen Zeichen eben deswegen, weil sie willkührlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkührlichen Zeichen zugleich auf einander folgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müssen: so folget von selbst, daß die willkührlichen Zeichen sich mit diesen beiden Arten natürlicher Zeichen

nicht

nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen lassen.

Daß willkührliche, auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen, als mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beiden Theilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerlei oder für verschiedene Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1) Die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen, ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu

einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheinet.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur Eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sey, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat. Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe: nämlich, auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst

ist, im Recitative? Es scheinet so. Nur dürfte die Frage dabei seyn, ob diese vermischte Verbindung, wo nur nach der Reihe die eine Kunst der andern subservirt, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sey, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der andern schadet, und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das wenigere Vergnügen bei der andern nicht zu matt uud schläfrig finden sollte.

Dieses Subserviren unter den beiden Künsten bestehet darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedenen Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maaß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern widerspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen

Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkührlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten für sich selbst etwas, und ein einziger Laut, als willkührliches Zeichen, kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art seyn muß; daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken, durch die längsten geschmeidigsten Worte, so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt; aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede

Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut seyn, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner seyn könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sey, ist wohl unstreitig; nur will kein Volk das Wenigere auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zu Folge der gemachten Anmerkung, in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht allein, weil die kurzen Wörter auch meistentheils hart sind und sich schwer unter einander verbinden lassen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schrittes folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit seyn, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Sylbe zu legen.

2) Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit willkührlich auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst, und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drei Verbindungen, von welchen allen wir bei den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere; denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraums, den diese Zeichen nöthig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibet.

3) Wie es eine Verbindung willkührlich auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlich auf einander folgenden hörbaren Zeichen giebt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkührlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen mit natürlich auf einander folgenden sichtbaren Zeichen geben? Ich glaube,

dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten. Denn es ist gewiß, daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern, daß sie auch willkührliche zu Hülfe nahm, deren Bedeutung von der Convention abhing.

Dieses muß man annehmen, um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poesie vieles beitrug. Dieses aber war eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen mit einander verbunden wurden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bei der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

Daß die Malerei sich natürlicher Zeichen bedienet, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkührlicher Zeichen bedienen kann.

Indeß sind beide hierin auch nicht so weit aus einander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur

wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkührlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie entstanden sind, und daß die ersten erfundenen Wörter gewisse Aehnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch jezt noch in allen Sprachen, mehr oder weniger, nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernet ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entstehet das, was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennt, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

So weit indeß die verschiedenen Sprachen größtentheils in ihren einzelnen Worten von einander abgehen, so viel ähnliches haben sie noch in denjenigen Fällen, in welchen, allem Ansehen nach, die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören ließen. Ich meine, bei dem Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte, die Interjektiones

sind in allen Sprachen ziemlich einerlei und verdienen daher, als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichthum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weiß, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beinahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjektionen Philoktet bei dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Uebersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen seyn, was er dafür substituiren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Worte vollkommen so auf einander folgen, als die Dinge selbst, welche sie ausdrücken. Dieses ist ein anderer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdienet.

Das Bisherige erweiset, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkührlichen Zeichen zu dem Werthe der natürlichen zu erheben, nämlich die Metapher. Da nämlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Aehnlichkeit mit den Dingen bestehet, so führet sie, anstatt dieser Aehnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andre Aehnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichnisse. Denn das Gleichniß ist im Grunde nichts, als eine ausgemalte Metapher, oder die Metapher nichts, als ein zusammengezogenes Gleichniß.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Malerei befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, giebt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkührliche ausdrücken muß.

Nicht jeder Gebrauch der willkührlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist Poesie. Warum soll jeder Gebrauch natürlicher neben einander stehender sichtbarer Zeichen Malerei seyn, in so fern Malerei für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch giebt, der nicht eigentlich auf die Täuschung gehet, durch den man mehr zu belehren als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen als mit sich fortzureißen sucht; das ist, so gut die Sprache ihre Poesie hat: so gut muß auch die Malerei dergleichen haben.

Es giebt also poetische und prosaische Maler.

Prosaische Maler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.

1) Ihre Zeichen sind neben einander stehend; welche folglich Dinge, die auf einander folgen, damit vorstellen.

2) Ihre Zeichen sind natürlich; welche folglich sie mit willkührlichen vermischen, die Allegoristen.

3) Ihre Zeichen sind sichtbar; welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sicht-

bare, sondern das Hörbare, oder Gegenstände anderer Sinne vorstellen wollen.

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst seyn kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andre Künste eben so gut, wo nicht besser, können, als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichniß, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er, mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.

Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vermögen, er muß vornämlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsre Künste weitläuftiger und schwerer, aber auch von desto weniger Wirkung geworden.

Es hat sogar große Maler gegeben, welche in ein einziges Gemälde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. E. Titian selbst, die ganze Geschichte des

verlornen Sohnes, von der Verlassung seines väterlichen Hauses bis zu seinem Elende. Man hat gesagt, diese Ungereimtheit sey dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten, und ganze Jahre ein einziges Stück dauern lassen.

Allein der Fehler des Malers ist unendlich ungereimter, als der Fehler des Dichters: denn

1) hat der Maler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unserer Einbildungskraft, in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Orts, zu Hülfe zu kommen. Das Mittel der Perspective ist dazu nicht hinreichend.

2) Der Fehler des Dichters behält noch immer eine große Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Akte in Rom und in dem zweiten in Aegypten sind, so sind wir doch in diesen beiden Orten nur nach und nach: wenn der Held im ersten Akte heirathet, und im zweiten schon erwachsene Kinder hat, so bleibt doch noch immer zwischen beiden eine Zwischenzeit; anstatt daß bei dem Maler noth=

wendig alle verschiedene Orte in einen Ort, und alle verschiedene Zeiten in einen Zeitpunkt zusammen fließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen.

3) Welches das vornehmste ist: weil in dem Gemälde die Einheit des Helden verloren geht. Denn da ich alles auf einmal darin übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr, als einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

Wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Maler einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Malereien vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Oel, zu menagiren hat, nicht erreichen kann: So frage ich, ob wohl das bewundernswürdigste Colorit uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann? Ja, ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die

Kunst mit Oelfarben zu malen, möchte gar nicht seyn erfunden worden?

Ist es wohl wahrscheinlich, daß die Hoffnung dürfte erfüllet werden: daß ein Maler aufstehen werde, welcher den Raphael überträfe, indem er den Contour der Alten mit dem besten Colorit der Neuern verbände? Es ist wahr, ich sehe keine Unmöglichkeit, warum sich diese beiden Stücke nicht sollten verbinden lassen, und warum eines das andere ausschliessen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen. Was von den Handzeichnungen angemerkt worden, scheint diese Frage zu verneinen. Ist sie aber nicht anders zu verneinen; wird jeder Meister, je weiter er es in dem einen Theile gebracht hat, desto weiter in dem andern nothwendig zurückbleiben: so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu seyn wünschen werden?

Die feierliche Harmonie des epischen Gedichts ist eine Grille. Eustathius rechnet das

Lächerliche ausdrücklich unter die Mittel, deren sich Homer bedienet, wieder einzulenken, wenn das Feuer und der Tumult der Handlung zu stürmisch geworden. Wenn Thersites, weil er lächerlich ist, weg müßte; so müßten mehr Episoden aus gleichem Grunde weg. Das Lächerliche ist dem Homer nicht entwischt: sondern er hat es mit großem Fleiße und Verstande gesucht.

Ich weiß wohl, daß meine Assertion von den Furien mehrere befremdet hat. Das Allgemeine scheinet uns in allen Anmerkungen anstößig zu seyn. Kaum hören wir eine Verneinung oder Bejahung dieser Art: sogleich zieht unsere Einbildungskraft dagegen zu Felde; und selten oder nie wird es ihr mißlingen, einzelne Fälle und Dinge dagegen aufzutreiben. Aber nur der Einfältigere wird sich bereden, daß durch diese einzelne Ausnahmen der allgemeine Satz wahr zu seyn aufhöre. Der Verständigere untersucht die Ausnahmen, und wenn er findet, daß sie aus der Collision mit einem andern allgemeinen Satze entspringen, so erkennt er sie für Bestätigungen beider.

Der

Der Mythologist hatte es längst vor mir angemerkt, daß man auf alten Denkmälern wenig oder nichts von Abbildungen der Furien finde. Was der Mythologist aber dem bloßen Zufalle zuschrieb, glaubte ich aus einem Grundsatze der Kunst herleiten zu dürfen. Der Artist soll nur das Schöne zu bilden wählen: folglich wird der alte Artist, der dem Schönen so vorzüglich treu blieb, keine Furien zu bilden gewählt haben; und daher der Mangel ihrer Abbildungen.

Aber eben der Artist, welcher nur das Schöne zu bilden wählen sollte, muß alles bilden können. Wen verleitet sein Können nicht öfters über sein Sollen hinaus? Zudem arbeitet der Artist meistens für andere, von denen er nicht fodern kann, daß sie seiner Geschicklichkeit sich nur zur höchsten Bestimmung der Kunst bedienen sollen, so lange es noch mehr Dinge giebt, zu welchen sie ihnen gleichfalls nützlich seyn kann. Und folglich? Folglich ist es moralisch unmöglich, daß es keinem Menschen vor Alters sollte eingefallen seyn, eine Furie zu bilden, oder sich bilden zu lassen. Es hat vielen einfallen können; und ist vielen eingefallen.

Läugne ich dieses, wenn ich jenes behaupte? Nur der Antiquar, der nichts als Antiquar ist, dem es an jedem Funken von Philosophie fehlt, kann mich so verstehen.

Wenn die Kunst nicht ausdrücklich, zur leichtern und glücklichern Behandlung, die kostbarere Materie erfodert: so ist es albern, und zeugt gerade von keinem Geschmacke, und zeugt von nichts, als einer barbarischen Verschwendung, diese kostbarere Materie demungeachtet, vorzüglich vor der weniger kostbaren, aber zur Behandlung mehr geschickten Materie, zu brauchen.

Wenn folglich die Alten auch schlechterdings nie in Diamant, oder Smaragd, oder Rubin geschnitten hätten; wir Neuern hingegen hätten in nichts als solche Steine geschnitten: so würde dieses doch auf keine Weise ein Vorzug für unsere Künstler seyn; gesetzt auch, daß ihre Arbeit vollkommen so gut, als die Arbeit der alten Künstler wäre. Zwar gehört die Härte mit unter die Eigenschaften, welche den Werth eines Steines erhöhen; und derjenige Künstler, der einen ungleich härtern Stein bearbeitet, findet ungleich größere Schwierigkeiten zu über-

steigen, als der, welcher einen geschmeidigern unter Händen hat. Aber die überstiegene Schwierigkeit machte bei den Alten keine Schönheit mehr, und ihren Künstlern kam es nie ein, sich muthwillig Schwierigkeiten zu schaffen, um sie überwinden zu können.

Der bildende Künstler hat eben das Recht, welches der Dichter hat; auch sein Werk soll kein bloßes Denkmal einer historischen Wahrheit seyn; beide dürfen von dem Einzelnen, so wie es existirt hat, abweichen, sobald ihnen diese Abweichung eine höhere Schönheit ihrer Kunst gewähret.

So dünkt mich, ist es fast immer gegangen, wo wir die Alten in der Nähe einer Wahrheit oder Erfindung halten sehen, die wir ihnen gleichwohl absprechen müssen. Sie thaten den letzten Schritt zum Ziele nicht darum nicht, weil der letzte Schritt der schwerste ist, oder weil es eine unmittelbare Einrichtung der Vorsicht ist, daß sich gewisse Einsichten nicht eher als zu gewissen Zeiten entwickeln sollen: sondern sie thaten ihn darum nicht, weil sie, so zu reden, mit dem Rücken gegen

das Ziel standen, und irgend ein Vorurtheil sie verleitete, nach diesem Ziele auf einer ganzen falschen Seite zu sehen. Der Tag brach für sie an: aber sie suchten die aufgehende Sonne im Abend.

Wir sehen mehr, als die Alten; und doch dürften vielleicht unsere Augen schlechter seyn, als die Augen der Alten: die Alten sahen weniger, als wir; aber ihre Augen, überhaupt zu reden, möchten leicht schärfer gewesen seyn, als unsere. Ich fürchte, daß die ganze Vergleichung der Alten und Neuern hierauf hinauslaufen würde.

Die poetischen Gemälde sind von unendlich weiterm Umfange, als die Gemälde der Kunst: besonders kann die Kunst, bei Personificirung eines abstrakten Begriffes, nur bloß das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken; auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen seyn würden, welche mit diesem Wesentlichen in Widerspruch stehen würden, muß sie Verzicht thun; denn dergleichen Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr ist an

der Kenntlichkeit zuerst gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen personificirten abstrakten Begriff in die Classe handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermaßen wider diesen Begriff selbst handeln lassen, und ihn in allen den Modificationen einführen, die ihm irgend ein einzelner Fall giebt, ohne daß wir im geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.

Wenn die Kunst also uns den personificirten Begriff des Todes kenntlich machen will: durch was muß sie, durch was kann sie es anders thun, als dadurch, was dem Tode in allen möglichen Fällen zukömmt? und was ist dieses sonst, als der Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit? Je mehr Zufälligkeiten sie ausdrücken wollte, die in einem einzeln Falle die Idee dieser Ruhe und Unempfindlichkeit entfernten, desto unkenntlicher müßte nothwendig ihr Bild werden; falls sie nicht ihre Zuflucht zu einem beigesetzten Worte, oder zu sonst einem conventionalen Zeichen, welches nicht besser als ein Wort ist, nehmen, und sonach, bildende Kunst zu seyn, aufhören will. Das hat der Dichter nicht zu fürchten. Für ihn hat die

Sprache bereits selbst die abstrakten Begriffe zu selbstständigen Wesen erhoben; und das nämliche Wort hört nie auf, die nämliche Idee zu erwecken, so viel mit ihm streitende Zufälligkeiten er auch immer damit verbindet. Er kann den Tod noch so schmerzlich, noch so fürchterlich und grausam schildern: wir vergessen darum doch nicht, daß es nur der Tod ist, und daß ihm eine so gräßliche Gestalt nicht vor sich, sondern bloß unter dergleichen Umständen, zukömmt.

Todt seyn, hat nichts schreckliches; und in so fern Sterben nichts als der Schritt zum Todtseyn ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben. Nur so und so sterben, eben itzt, in dieser Verfassung, nach dieses oder jenes Willen, mit Schimpf und Marter sterben: kann schrecklich werden, und wird schrecklich. Aber ist es sodann das Sterben, ist es der Tod, welcher das Schrecken verursachte? Nichts weniger; der Tod ist von allen diesen Schrecken das erwünschte Ende, und es ist nur der Armuth der Sprache zuzurechnen, wenn sie beide diese Zustände, den Zustand, welcher unvermeidlich in den Tod führet, und den Zu-

stand des Todes selbst, mit einem und eben demselben Worte benennet. Ich weiß, daß diese Armuth oft eine Quelle des Pathetischen werden kann, und der Dichter daher seine Rechnung bei ihr findet: aber dennoch verdienet diejenige Sprache ohnstreitig den Vorzug, die ein Pathetisches, das sich auf die Verwirrung so verschiedener Dinge gründet, verschmähet, indem sie dieser Verwirrung selbst durch verschiedene Benennungen vorbauet. Eine solche Sprache scheinet die ältere griechische, die Sprache des Homer, gewesen zu seyn. Ein anders ist dem Homer Κηρ, ein anders Θανατος· denn er würde Θανατον και Κηρα nicht so unzähligemal verbunden haben, wenn beide nur eines und eben dasselbe bedeuten sollten. Unter Κηρ versteht er die Nothwendigkeit zu sterben, die öfters traurig werden kann; einen frühzeitigen, gewaltsamen, schmähligen, ungelegenen Tod: unter Θανατος aber den natürlichen Tod, vor dem keine Κηρ vorhergeht; oder den Zustand des Todtseyns, ohne alle Rücksicht auf die vorhergegangene Κηρ. Auch die Römer machten einen Unterschied zwischen Lethum und Mors.

Endlich will ich an den Euphemismus der Alten erinnern; an ihre Zärtlichkeit, diejenigen Wörter, welche unmittelbar eine ekle, traurige, gräßliche Idee erwecken, mit minder auffallenden zu verwechseln. Wenn sie, diesem Euphemismus zu Folge, nicht gern geradezu sagten, „er ist gestorben," sondern lieber, „er „hat gelebt, er ist gewesen, er ist zu den Meh„rern abgegangen," und dergleichen; wenn eine der Ursachen dieser Zärtlichkeit, die so viel als mögliche Vermeidung alles Ominösen war: so ist kein Zweifel, daß auch die Künstler ihre Sprache zu diesem gelindern Tone werden herabgestimmt haben. Auch sie werden den Tod nicht unter einem Bilde vorgestellt haben, bei welchem einem jeden unvermeidlich alle die ekeln Begriffe von Moder und Verwesung einschießen; nicht unter dem Bilde des häßlichen Gerippes: denn auch in ihren Compositionen hätte der unvermuthete Anblick eines solchen Bildes eben so ominös werden können, als die unvermuthete Vernehmung des eigentlichen Wortes. Auch sie werden dafür lieber ein Bild gewählt haben, welches uns auf das, was es anzeigen soll, durch einen anmuthigen

Umweg führet: und welches Bild könnte hierzu dienlicher seyn, als dasjenige, dessen symbolischen Ausdruck die Sprache selbst sich für die Benennung des Todes so gern gefallen läßt, das Bild des Schlafes?

Doch so wie der Euphemismus die Wörter, die er mit sanftern vertauscht, darum nicht aus der Sprache verbannet, nicht schlechterdings aus allem Gebrauche setzt; so wie er vielmehr eben diese widrigen, und itzt daher vermiedenen Wörter, bei einer noch gräulichern Gelegenheit, als die minder beleidigenden, vorsucht; so wie er z. E., wenn er von dem, der ruhig gestorben ist, sagt, daß er nicht mehr lebe, von dem, der unter den schrecklichsten Martern ermordet worden, sagen würde, daß er gestorben sey: eben so wird auch die Kunst diejenigen Bilder, durch welche sie den Tod andeuten könnte, aber wegen ihrer Gräßlichkeit nicht andeuten mag, darum nicht gänzlich aus ihrem Gebiete verweisen, sondern sie vielmehr auf Fälle versparen, in welchen sie hinwiederum die gefälligern, oder wohl gar die einzig brauchbaren sind.

Es ist gewiß, daß diejenige Religion, welche

dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sey, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte ohne Offenbarung schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte.

Von dieser Seite wäre es also zwar vermuthlich unsere Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Gränzen der Kunst verdrungen hätte! Da jedoch eben dieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend seyn könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben, und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen. Die Schrift redet selbst von einem Engel des Todes: und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel, als ein Gerippe bilden wollen?

Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen: und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.

Nachschrift.

Der Grund, warum Lessings Gedanken und Forschungen über die Kunst so mangelhaft geblieben sind, als wir sie finden, ist unstreitig eines Theils in der großen Verbildung der freilich auch jetzt noch vorhandnen, damals aber doch noch allgemeiner herrschenden Denkart zu suchen, andern Theils aber auch in dem Mangel an hinlänglicher Anschauung, da er doch seinem Scharfsinn und seiner Neigung zur Gründlichkeit gemäß, sehr in das Einzelne einzugehen strebte.

Er that, was er in diesen Umständen thun konnte. Er schloß sich an das Gründlichste und Beste an, was sein Zeitalter ihm darbot; und wenn der Scharfsinn, mit dem er weiter daraus folgerte, nicht so glücklich zum Ziele gelangte, als man nach dem Maaß dieses Scharfsinnes hätte erwarten sollen, so waren daran

eben jene Umstände Schuld; die herrschenden Vorurtheile, und daß alle wahren Kunstbegriffe so gut als verloren waren, und erst von neuem wieder entdeckt werden mußten, welches anfangs nur mühsam und unvollkommen von Statten ging, vor allen Dingen aber der nie zu ersetzende, überall fühlbare und nicht genug in Rechnung zu bringende Mangel an eigner Anschauung.

Die Punkte, von denen Lessings antiquarische Kunstforschung ausging, waren auf der einen Seite Winkelmanns Anschauung der Antike und der bildenden Kunstschönheit. Er hatte ihn anfangs nur mißverstanden, als ob er eine sittliche Beziehung in das Urtheil über das Schöne einmischen wollte, da doch Winkelmann so weit hievon entfernt war, daß man leicht gewahr werden kann, wie er immer selbst das Sittliche eigentlich nur aus dem Standpunkte des Schönen beurtheilte und betrachtete. Unter den allgemeinen Kunsttheorien damals gangbarer Schriftsteller eignete er gerade dasjenige sich zu, was unter den Händen eines Philosophen leicht am gehaltvollsten und wichtigsten werden könnte. Es hatte nämlich

einer, der mit den Alten und der Philosophie des Alterthums bekannteren, und folglich einer der bessern unter den ausländischen Kritikern, der Engländer Harris, auf den Unterschied der in successiven und der in coexistenten Medien wirkenden oder bildenden Künste mehr aufmerksam gemacht, als die Wichtigkeit desselben ganz erschöpft. Dieser Unterschied nun wurde nebst der Winkelmannischen Schönheit gleichsam Lessings Princip der Kunstforschung. Er nahm ihn ganz an, wandte ihn überall weiter an, suchte ihn ganz ins Reine zu bringen, und ist fast überall damit beschäftigt. Und allerdings verdiente dieser Unterschied wohl die größte Aufmerksamkeit, da er gerade das einzige sehr nahe berührt, was die eigentliche Speculation über die Kunst, ihr Wesen und ihre Art festsetzen wollen kann. Wenn man nämlich nicht bloß auf die äußerlichen Bedingungen bei diesem Unterschiede sähe, sondern auf den Geist der Künste selbst, ob diese mehr progressiv, oder mehr substantiell, ob das Werdende, Bewegliche in einer Kunst herrschend sey, oder das Seyende, Ruhende; so würde dieser Unterschied zusammenfallen, mit der

großen Scheidung alles höhern menschlichen Thuns und Denkens in Dualismus und in Realismus, je nachdem die Freiheit, das unendliche Leben, oder die unbedingte Einheit überwiegend ist. Dieses mögen wohl auch zum Theil jene Männer gefühlt haben, und da, wo sie nur von den äußerlichen Bedingungen zu reden scheinen, bisweilen doch auch den Geist gemeint haben.

Hätte es damals schon einen Anschauer der Malerei gegeben, wie es Winkelmann für die Antike war, so hätte es Lessingen besser mit dieser Untersuchung gelingen können; aber so mußte die bei ihm wie bei manchen andern stillschweigend vorausgesetzte Identität der Malerei — mit der Plastik — eine Voraussetzung, über die er sich selbst nie scheint zur Rechenschaft gezogen zu haben — sie mußte, sag' ich, ihn wenigstens über die Malerei ganz auf den Irrweg leiten.

Die Künste, auf welche jener Unterschied eigentlich paßt, und wo der Gegensatz des Seyenden und Werdenden am schneidendsten und strengsten gefunden wird, sind Musik und Plastik; die eine ganz nur wirkend in schnell

eingreifende, aber auch schnell vorüber eilende Bewegung, die andre nur in unvergänglichen Werken sichtbar, würdig, daß das ruhige Auge sich ewig in ihre Betrachtung versenke.

Es ist dieser Gegensatz der Thätigkeit und der Ruhe, des Enthusiasmus und der Harmonie ein natürlicher; der Hang, die Neigung dazu ist immer vorhanden. Keinesweges aber ist die Trennung selbst als etwas letztes unbedingt anzunehmen und zu setzen; vielmehr sollen die Extreme vereinigt werden, und es ist nicht nur eine Aufgabe, den Dualismus und Realismus zu verbinden, als wodurch erst Zusammenhang in die Ideen gebracht, und die höhere Ansicht vollständig gemacht wird, welche in ihrer Vollständigkeit Idealismus nicht nur genennt wird, sondern auch wirklich ist, weil im Mittelpunkte des Geistes, des vollständig gewordnen Bewußtseyns die Täuschung, als gäbe es eine Realität außer ihnen, von selbst wegfällt. Es ist auch die einzige im Gebiete des höhern menschlichen Bildens und Denkens; alle Aufgaben, die in diesem Gebiete vorkommen, sind nur jene Eine immer wiederkehrende Schwierigkeit und Fordrung, von

einer andern Seite, für einen andern Fall, aus einem andern Standpunkt. So sollen also auch Musik und Plastik keineswegs ihrem einseitigen Naturhange ganz folgen, und die eine ganz und gar successiv und in Bewegung seyn, die andere aber substantiell und ruhend. Gerade umgekehrt; eben weil der Stoff der Plastik so schwer und leblos ist, sey ihr Gegenstand das Leben, und nur das Leben allein. So sehen wir es in der Antike ausgeführt; die höchste Kraft und die durchgearbeitetste, vollendetste Ausbildung der lebendigen Natur in allen Stufen ihrer organischen Entwicklung klar enthüllt; die höchsten Augenblicke der lebendigsten Lust und der gewaltigsten Leiden für die Ewigkeit festgehalten; so daß man sagen kann, die Fülle des Lebendigen nach seiner ursprünglichen höchsten Erscheinung ist hier so rein dargestellt, so deutlich ausgesprochen, als es nur selten, oder fast nie in der Wirklichkeit der Fall ist; die todte Masse erscheint lebensreicher, lebenskräftiger als das Lebendige selbst, wenn dieses, wie es meistens der Fall ist, nicht vollkommen entwickelt ist. So ist auch nicht diejenige Musik die wahre,

welche,

welche, da Musik ohnehin nicht anders als lebendig wirken kann, nun auch nur die leichteren Lebensgefühle und Leidenschaften zu erregen sucht; sondern diejenige ist die höhere und göttliche Musik, welche gerade das Schwere und Bleibende auszudrücken und darzustellen sucht, und aus ewigen Verhältnissen der Harmonie gleichsam stolze Tempel erbaut, so daß, wenn die Töne auch schon äußerlich verklungen sind, das Ganze noch fest wie ein Denkmal in der Seele des Hörers stehen bleibt. Von dieser höhern Musik könnte man sagen: der Gegenstand ihrer Darstellung sey die Gottheit, oder die Verhältnisse der Harmonie, dagegen die Plastik die Natur darstellen soll, oder die bildende Kraft des Lebendigen.

Auf die Malerei dürfte der Unterschied des Successiven und Coexistenten kaum noch recht anwendbar seyn. Denn obgleich die Art ihrer Darstellung und Einwirkung ganz und gar nicht musikalisch ist, so ist doch auch beides sehr verschieden von der der plastischen Kunst selbst mit Rücksicht auf ihre bloß äußerliche Bedingungen. Wie wäre es möglich, den Reichthum, welchen uns die meisten der vor-

trefflichen alten Gemälde darbietet, in Eine Anschauung zu fassen? Nur nach und nach sehen wir das Ganze, nach dem ersten Ueberschauen nun auch jedes Einzelne für sich sorgfältig betrachtend, und dann erst zur nochmaligen Anschauung zurückkehrend. Und keineswegs überläßt es der Maler dem Zufalle, was wir zuerst sehen sollen, und was zuletzt. Wer weiß es nicht, wie und durch welche Mittel er das Auge auf dieses oder jenes zu lenken, ja wie genau er diese Anziehung zu graduiren und so gewissermaßen die Stufenfolge der Betrachtung vorher zu bestimmen vermag? Freilich immer noch nicht so sehr und nicht so willkührlich und sicher als der Dichter; aber es ist doch kein Gegensatz mehr, wie bei jenen Künsten, sondern nur ein Unterschied des Mehr und Minder, aus dem also auch keineswegs eine totale Verschiedenheit der Principien gefolgert werden kann. Der Dichter auf der andern Seite hat so viel Mittel, was er nur nach und nach, Wort für Wort geben kann, dennoch in ein unauflösliches Ganzes zu verweben und zu verschlingen, indem er überall in dem Gegenwärtigen auch das Kommende

schon andeutet, an das Vorhergegangne wieder erinnert, daß ein Werk dieser Kunst sehr wenig von den Eigenschaften eines Kunstwerks haben müßte, wenn nicht am Schluß eines Gedichts das Ganze wie Ein Bild in Einer Anschauung klar vor den Augen des Hörers, oder selbst des Lesers stände. Auch von dieser Seite paßt die Anwendung nicht recht.

Noch weniger aber ist es zu billigen, wenn eine so umfassende vielseitige Kunst wie die Malerei aus Mißverständniß beschränkt werden soll, oder wenn gar von Gränzen der Poesie die Rede ist, da es doch eben das Wesen dieser Kunst ist, schlechthin universell zu seyn, nicht so wohl eine bestimmte Gattung und Art der Kunst, als vielmehr der allgemeine Geist, die gemeinschaftliche Weltseele aller.

Wenn Lessing demungeachtet in seinen Folgerungen und Anwendungen der gar nicht durchaus richtigen Principien auf die Kunst der Poesie dennoch ungleich glücklicher gewesen ist, als wo er von Malerei redet; so ist dies nicht zu verwundern, da er von der Poesie mehr eigne Kenntniß hatte. Er hatte unstreitig sehr Recht, den descriptiven Gedichten den

Krieg anzukündigen. Sie sind wirklich ganz und gar zu verwerfen, aber nicht deswegen, weil solche Gedichte zu pittoresk sind; denn es giebt mehrere durchaus vortreffliche Gedichte, die ganz und gar im Geiste der Malerei gedacht und gedichtet, so wie andre, die ganz musikalisch sind; oder auch beides zugleich, wie mehrere Werke von Cervantes und Tieck, noch andre, welche mehr von der Plastik haben, wie manche Alte und Goethe; sondern deswegen sind jene descriptive Gedichte gänzlich zu verwerfen, weil die Liebhaberei an den poetischen Gemälden, wie man es damals nannte, und das kindische Streben darnach, ein untrüglicher Beweis ist, daß der Sinn beim Bilden und beim Empfangen nur auf das Einzelne gerichtet war. Dieses aber ist der Tod alles Kunstgefühls, als welches zuerst und zuvörderst auf der Anschauung des Ganzen beruht.

Ganz so universell als die Poesie kann die Malerei wohl nicht seyn; doch steht sie ihr offenbar in dieser Eigenschaft am nächsten. Die Meinung, sie eben so beschränken zu wollen, als es für die Plastik vielleicht nothwendig seyn mag, hat nichts für sich, als die so

oft nicht blos bei Lessing, sondern auch bei vielen eigentlichen Kunstlehrern, ja wohl gar Künstlern, stillschweigend vorausgesetzte, aber nie erwiesene, auch wohl nie zu erweisende Einerleiheit der Malerei und der Plastik. Die Malerei ist eine sehr mannigfaltige reiche und umfassende Kunst; sie kann es seyn, durch ihre äußern Bedingungen, welche nicht auf einzelne Figuren beschränkt, ihr erlauben gleich der Poesie ganze Geschichten und Verflechtungen derselben mit allen Nebenumständen, und die Inviduen selbst in ihrer ganzen Umgebung darzustellen; sie war wirklich so reich während der Zeit der großen alten Meister, und es scheint nothwendig, daß sie es sey, da sie nur zwischen der Fülle der Individualität zu wählen hat, und zwischen der leblosen Steifheit, welche aus der mißverstandnen Nachahmung der Antike in dieser Kunst entspringt.

Ungeachtet nun diese, und wohl noch manche andre Berichtigungen und Einwendungen gegen die Lessingsche Kunstgrundsätze sich machen ließen, so ist im Ganzen doch jene Kunstforschung und Aesthetik des verfloßnen Jahrhunderts als eine Stufe und ein Fort-

schritt zu betrachten. Sie war der nothwendige Uebergang von der früherhin allgemein herrschenden, ganz verkehrten Kritik, zu der bessern, wahren, die durch Lessing, Winkelmann und andre ihm ähnliche zuerst angeregt, und wieder auf den rechten Weg des Alterthums gebracht worden ist.

Die poetische Anschauung war, wie schon an einer andern Stelle gesagt worden, in Europa ganz verloren gegangen, besonders unter den gelehrten und lesenden Ständen. Das Sprachorgan war am meisten verwildert, durch die Menge schlechter Bücher und unnützer Leserei. Da konnte also das Bessere nicht zuerst wieder emporkommen. Es war nothwendig, daß der kaum erwachte Kunstsinn sich zuerst in den materiellen Künsten orientirte, deren Einwirkung sinnlich stärker und weniger mißverständlich ist. Es kann auch da, wo der herrschende Zeitgeschmack seicht ist, das ehemalige Gute in den bildenden Künsten doch nicht leicht so ganz in Vergessenheit gerathen, wie es in der redenden geschieht. Daher konnte es denn nicht fehlen, daß man, so sehr man anfangs in dieser Kunstforschung und Aesthetik

irren, und nach dem Irrigen streben mochte, doch nach einiger Zeit wenigstens die ersten und allgemeinsten Bedingungen der Kunstanschauung wieder entdecken mußte. Dazu mitzuwirken hat auch Lessing, wie billig, das seinige beigetragen.

Ende des ersten Theils.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lessing, Gotthold Ephraim, 1729-1781

Lessings Geist aus seinen Schriften, oder dessen Gedanken und Meinungen

Bd.: 1

Leipzig (1810)

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.g.o.493(1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11721599-4